LAROUSSE

西方视觉艺术史

文艺复兴时期的艺术

法国拉鲁斯出版公司授权出版

L'ART DE LA RENAISSANCE

1500

年间的西方视觉艺术史……

责任编辑／华鹏 胡春辉 李丹
封面设计／张亚力

西方视觉艺术史

《中世纪艺术》

《文艺复兴时期的艺术》

《古典主义与巴洛克》

《浪漫主义艺术》

《19 世纪艺术》

《现代艺术》

《当代艺术》

ISBN 7-5386-1286-6

9 787538 612868 >

ISBN7-5386-1286-6/J · 993
定价：245.00元/套（35.00元/册）

© LAROUSSE/HER 1999
简体中文版授予吉林美术出版社出版发行
吉林省版权局版权登记号：07-2001-589

图书在版编目（CIP）数据

西方视觉艺术史／董强等译. －长春：吉林美术出版社，2002.7
ISBN 7-5386-1286-6

Ⅰ.西... Ⅱ.董... Ⅲ.美术史－西方国家 Ⅳ.J110.9

中国版本图书馆CIP数据核字（2002）第030464号

西方视觉艺术史

文艺复兴时期的艺术（L'ART DE LA RENAISSANCE）

原　　著／热拉尔·勒格朗（Gérard Legrand）
译　　文／董　强　曹胜操　南　馨
出版发行／吉林美术出版社（长春市人民大街124号）
责任编辑／华　鹏　胡存辉　李　丹
特约编辑／吴晓鸥
封面设计／张亚力
装帧设计／朱　循　李　彤
技术编辑／赵岫山
印　　刷／深圳现代彩印有限公司
出版日期／2002年7月　第1版第1次印刷
开　　本／889×1194mm　1/32
印　　张／31.5 印张（4.5 印张／册）
印　　数／1－4,100 套
书　　号／ISBN7-5386-1286-6/J·993
定　　价／245.00 元（35.00 元／册）





西方视觉艺术史

文艺复兴时期的艺术

热拉尔·勒格朗／著
萱　强　曹胜操　苗　馨／译

LAROUSSE
吉林美术出版社

作者简介

热拉尔·勒格朗(Gérard Legrand)：艺评家、电影批评家，曾在法国高等电影学院教授电影美学，早先曾为巴黎三大与考古学院助教，参与主编《世界绘画辞典》(拉鲁斯出版社)，与安德烈·布勒东合作撰写《魔幻艺术》(亚兰·彼洛/斐布斯出版社[Adam Biro/Phébus]再版)，是《乔治·德·基里科》(Giorgio de Chirico)(菲利帕奇出版社[Filipacchi])一书的作者。在本系列丛书中，他还撰写了《浪漫主义艺术》一书。

插图

第1页
艾克斯"天神报喜"的大师
《天神报喜》(L'Annonciation)
约1443–1445年，中间木板画的局部(圣玛丽-玛德莱娜教堂，艾克斯)。
摄影：J. Joubert ©Lauros/Giraudon

第2页
弗朗切斯科·马佐拉(Francesco Mazzola)
《吉昂·加拉雷亚佐·桑维塔勒》(Gian Galeazzo Sanvitale)
(卡波迪蒙特博物馆，那不勒斯)。
摄影：G. Tomsich ©Photeb/T

目录

前言 6

前文艺复兴 18

国际性风格与人文主义 27

在15世纪的十字路口上 36

以佛罗伦萨为中心的繁荣 49
- *透视法理论(P54)*
- *波提切利(P62)*

鼎盛时期、从罗马到威尼斯 68
- *列奥纳多·达·芬奇(P72)*
- *米开朗基罗(P76)*
- *拉斐尔(P80)*
- *提香(P89)*

在欧洲的传播 90
- *阿尔布雷希特·丢勒(P96)*

风格主义的转变 112
- *枫丹白露(P122)*

落日余辉 128
- *罗马的圣彼得大教堂工地(P134)*

大事年表 138

参考书目 141

前言

当我们提及"18世纪艺术"的时候，依据的是一个固定的历史年代；提起"中世纪艺术"的时候，是与一个模糊得多、宽泛得多的时期相关的，事后才将之命名；提起"巴洛克艺术"的时候，则参考了时至今日仍未偃息的一些争论。而说起文艺复兴艺术呢，首先就要谈论到作为更为广阔的文化现象的文艺复兴。今天，再没有人认为中世纪是一个黑暗无光的时代，而继之而来的就是光辉灿烂的文艺复兴。实际上，继这种趋向之后，出现了另一种相反的、矫枉过正的现象，因为有些人一度说过文艺复兴实际上不过是"中世纪的没落"而已，在其多样化的表现之中，文艺复兴似乎是处于中世纪终院派的——甚至是封建制时期的——各个辉煌的高峰与"笛卡儿式的理性主义"之间的一条不确定的低谷。这种说法，主要是针对科学进步而言的，但是也触及到艺术（而且同样地没有道理）。在这种对文艺复兴的实证主义式的贬抑中，又加上了来自于清教徒式思想的贬抑，主要来自基督徒画家或拉斐尔前派画家，甚至在备受赞赏的批评家英国人约翰·卢斯金（John Ruskin）身上也极为明显。文艺复兴是思想史和实践史上的一种总体现象，也就是说，它的诸多表现都相互重叠、相互交错，而且它的参与者们也都有意识地推动这种相互间的关联。我们将会看到，大部的艺术家同时还是作家、雕塑家、学者，他们同时从事着绘画、雕塑、建筑，他们的名字数不胜数。

文艺复兴也是一个自我证明的现象。不是说某一天有一小群胆大之徒创造或"推出"了文艺复兴，也不是一群奠基者宣告了向古代秩序的回归，而是文艺复兴很快就自觉意识到了自己是一个革命的时代，甚至有人（安德烈·查斯泰尔[André Chastel]）已经论证说，这是艺术史上惟一一个强烈地感觉到自身的现实、可能性以及"存在欲望"的时代。证据比比皆是，来自艺术家方面的证据要比作家们含蓄些，但是他们在意向上是相通的。正是文人阿内欧·西尔维欧·彼高洛米尼（Aeneo Sylvio Piccolomini，1458年至1464年间任教皇，被称为庇护[Pie]二世）于1455年说："有了彼特拉克，文学得到了振兴；有了乔托，画家们的手重露锋芒。我们看到，这两种艺术均达到了完美的境地。"说话一向谨慎的伊拉斯谟（Erasme）也接着马尔西里奥·菲奇诺（Marsile Ficin）说他们面临着一个黄金时代："我看到，在我面前展开的是一个多么伟大的世纪呀！我多么渴望重新变得年轻



布卢瓦城堡

图片为城堡北翼朝向内院的正面，1515—1524年。它从弗兰西斯一世的统治之初就开始建造，但建筑师迄今仍未能确定是谁；它很好地体现了这位第一个意识到文艺复兴的国际性的国家元首所处时代的特征。虽然螺旋式楼梯在中世纪已经出现了，但是它的雕刻镂空装饰，环绕的八边形塔楼以及分间的阳台上的精美装饰则是意大利的创新。

摄影：©Wolf Alfred/Hoa Qui

呀！”而丢勒（Dürer）（他曾经因为某些原因而粗暴地对伊拉斯谟提出质疑）则念念不忘他在威尼斯度过的日子，因为当时的威尼斯正处在发生变化的世界前沿，还说那是他一生中最幸福的时光。

而革新、“恢复”（拉伯雷语）以及复兴之类的词，在当时更是被使用得相当频繁。这一特点本身就证明了文艺复兴并非纸上谈兵，假如有神话的话，那也是一个创造性的、活生生的神话。所以每个人都有想让自己成为一个榜样的明显愿望。这种自我证明解释了为什么当历史学家在提到某位艺术家时，有时赋予他某些英雄的品质，如同用来形容国家领导人的virtù一词（意大利语词汇）。为了说明类似的杰出品质，人们也会用“神圣的”一词（这个词在米开朗基罗之前就用在了一些艺术家身上）。即使不陷入一种心理上的夸张，这些多才多艺的艺术家们给人的印象也都是独一无二的：“他们的荣耀扩展到雕塑、建筑、诗歌，直至科学的领域。他们的天才对一切表现手法都一试为快。……他们的作品只不过让我们高山仰止，依稀看到在至高无上的地方，他们伟大的灵魂栖息的居所”（贝朗森[Berenson]语）。文艺复兴还是一种自我了解、不断充实的现象。在不到两个世纪的时间内，陈旧的思想框框被彻底地打碎了，精心建立在托勒密的天文学、亚里士多德的宇宙论和《圣经》“字面上”的教义这三者相互妥协之上的基督教世界四分五裂了。基督教社会在经受了一些人文主义者的批评和重新思考之后，又经历了“宗教改革”的肢解，接着又出现了国家共和体与君主立宪制的萌芽，才在文艺复兴之后出现的新基础上得到重新组建。然而，这个运动本身从未停止认识自我的愿望，尤其是在艺术领域。最早的纯美学与应用美学的论述，最早的作品目录，都是在那个时代产生的。而反对“野蛮建筑”（哥特式）和拜占廷绘画的斗争一经开始，就一发而不可收，将好几代人团结在了一起，例如到了1560年左右，一位风格主义画家还为拯救他认为是乔托的一幅《圣母》真迹而忧心忡忡。一位伟大的科学史家（亚历山大·科瓦雷[Koyré]）曾经精辟地把文艺复兴的时代精神说成“一切都是可能的”。而这一时代精神，是以一



本奇·迪·乔内
(Benci di Cione) 和
西蒙内·塔朗蒂
(Simone Talenti)
朗兹敞廊
1376-1382年(统治广场，佛罗伦萨)。这是一幅吸引人的画面，从中世纪的穹隆拱顶到罗马式拱门的过渡宣告着文艺复兴的到来。切利尼(Cellini)和贾姆波罗尼亚(Giambologna)的雕像，以及处于完美的透视中的瓦萨里的拱廊，流露出都市化和将艺术通俗化的梦想。不到两百年之后，这一梦想将由这场文艺复兴运动来实现。
摄影 Scala ©Larbor/T

种永远保持着的、强烈的好奇心为特征的。拉斐尔的一位朋友在谈到拉斐尔时，说其最大的幸福是“被教育和育人”，虽然并没有任何正式的有关拉斐尔受教育或育人的记载。

尽管结果是多元的，文艺复兴在本质上却是统一的，在探讨上出现的纷繁与独特性的纷呈并不意味着不一致性。这种纷繁以明晰为目标，自我理顺，并致力于普遍性。有些不无矛盾的历史学家，专心研究被称为“反文艺复兴”或“伪文艺复兴”的、多少有些实质性的艺术思潮，也不得不承认它们与主潮流之间其实是相互影响的。因此，我们从中是可以找出主线条来的。在这一方面，布尔克哈特(Burckhardt)所做的概括性工作(见本书后所附参考书目)仍然是所有对这个题材研究的不可避免的出发点。在其主要著作中，布尔克哈特并没有单纯地从艺术角度谈论艺术，而是强调艺术与社会生活、各种节庆甚至各种纪念章之间的关联。他的意图是要在人们意想不到会有艺术的地方，即在国家的创建中，指出审美活动。因此，从他的书中我们可以看到，艺术是如何——尤其通过城市规划——被大量地重新灌注进市镇生活中的，因为那个时代的意大利市镇试图找回古代城邦的痕迹。布尔克哈特的另一个基本出发点是承认个体的意识与能量是独立的价值，这一点在后来从来没有被真正地否认过。用“惟一的”、“独特的”去形容一个人，这在当时，无论是用在艺术家身上还是人文主义者身上，都是一种赞扬。

有时我们把人文主义和文艺复兴对立起来。人文主义是先于真正意义上的文艺复兴而到来的，它是一个渐进的运动，主要渗透到经院哲学中，从对古代文献更为认真的研究开始，改变了文献学、医学甚至神学；而文艺复兴则是一种更为普遍的文化，深入私人生活、风俗和文艺，而对公众法律和科

学方面则涉及较少。人文主义在13世纪取得胜利后，经院思想马上随之衰落。的确，文艺复兴是对人文主义启蒙的一种延续，它产生了许多长期默默无闻却极具创新意义的哲学家。然而，文艺复兴的先驱彼特拉克（Pétrarque），却同时也是一位最著名的人文主义者，是他第一个清晰地提出要回归古代，是他第一个意识到这种回归只能是一种重新开始，而非一种纯信仰论。这一双重的决裂解释了为什么无论查理曼大帝的学校还是12世纪的隐修院都没有孕育出“复兴”：中世纪以为自己在延续着古代，却将古代与基督化的罗马帝国相混同了。

如果我们想概括一下，经过文艺复兴改造的人文主义观念对艺术起的最大作用究竟是哪些方面，那首先就要认为诗歌、音乐或绘画具有内在的价值。古代的世界，从时间上来讲已非常遥远，然而，它跟一种完全挣脱了教条束缚的、崭新的感性相吻合。因古典文献的重新发现而为众人所知的古代美学理想，甚至伦理学理想，如果用拉伯雷（Rabelais）的话来说，能够使人在一个以不同于“索邦野驴们”（Sorbonagres，拉伯雷对索邦大学的神学教授们的称呼）讲解的亚里士多德的方式而组合起来的宇宙中获得新的位置。这个位置绝不是微不足道的。围绕着皮克·德·拉·米兰道



朱利奥·罗马诺
(Giulio Romano)
泰宫的内庭
1524-1530年（曼图亚），这种令人赏心悦目的布局延续了佛罗伦萨的风格，它是在该世纪初传到罗马的同时增添了某些十分矫揉造作的花哨玩意儿（分离的拱顶石），但是朱利奥·罗马诺主要以他那些优秀的设计图成为建筑上的创新者，那些图纸大概被瓦萨里和维尼奥拉（Vignole）所模仿。摄影. ©Ph Francastel/ I

路加·德拉·罗比阿
(Luca della Robbia)
《奏乐天使》
（唱诗班的浮雕）
1431—1438年（百花圣母马利亚歌剧院博物馆，佛罗伦萨）。这些娃娃们丝毫都没有被理想化，也没有不自然之处，他们的脸就是佛罗伦萨大街上孩子们的脸，他们的姿态与穿着借自古代棺墓上的浮雕。
摄影：*Scala © Larbor/T*



尔（Pic de la Mirandole）的《论人的尊严》一书，认为人是一个"小世界"的思想贯穿着整个文艺复兴的神经枢。这种尊严绝非一种凝滞的尊严，人与历史都是可以渐臻完美的；这种尊严也是可以扩展的，它既主宰着政治上的要求，又指导造型艺术表现，既表现在反对僧侣的蒙昧主义的斗争中，又体现在涉及对古代的"模仿"（应该注意不要把模仿解读为僵死的教条）的风格追求中。这种尊严，在涉及到人的思想时，是愿意接受异己的，作为三十多年中（大约1460—1495年）知识生活的发源地，佛罗伦萨的新柏拉图主义在本质上是一种博采众长、融会贯通的综合哲学。在这一哲学思想中，人所具有的中心地位因一种极大的自由而变得更为完整。大写的人在某种程度上统治着时间和空间，甚至主宰着建筑。例如理论家兼实践家菲拉莱特（Filarète）在致斯福尔扎（Sforza）的信中写道："我赋予您的建筑以人的形象。"文艺复兴艺术的两极，一端是占有中心地位、具有无限潜能的人，另一端是对风格（这也是在这个时期出现的一个词）的追求。所以，在很长时间内，有一种追求宏伟和确定性的趋势，有时甚至体现在最微不足道的物件上。

右页下：
穆拉诺
(Murano)
玻璃酒杯(?)
15—16世纪（波尔迪—佩佐利博物馆，米兰）。对一种既纯朴又细腻的美学的追求，甚至体现在后来被我们称为"工业艺术"的作品中，它反映了那个时代新的生活趣味。
摄影：*Scala © Larbor/T*



列奥纳多·利莫赞
(Léonard Limosin)
《安纳·德·蒙莫朗西大总管》
约1556年（卢浮宫博物馆，巴黎）。尽管利莫赞也曾尝试过雕刻和绘画，但他主要以珐琅制品著称。他受到了丢勒、罗索(Rosso)和尼古拉·德尔·阿巴特(Nicolas dell'Abate)的影响。这件作品最为突出也最具教益的地方，是它受到的人文主义的启发。蒙莫朗西还是一位有教养的文艺资助者。
摄影：© Giraudon

我们经常会对文艺复兴艺术或深或浅地与那个时代的官方意识形态，即天主教相结合这一事实产生一些疑问。在这一点上，尽管有一些离经叛道的、处于边缘状态的艺术家（彼耶罗[Piero]似乎是其中之一），但他们并没有真正地信奉“异端”或“邪说”，这跟某些有时被容纳的人文主义小团体不同，后者甚至在那个十分独特的时代背景下被教会保护，至少直到1540年，许多神学思想都可以互相对立。迅速流行起来的对古代装饰的爱好则又是另外一种情况：曼特尼亚(Mantegna)于1460年和一些朋友一起组织了一个“异教”节日，然后还感谢圣母保佑它举办得很成功。

在爱尔文·帕诺夫斯基（Erwin Panofsky）及他的学术竞争对手们的研究之后，已经没有人再怀疑下面这一点：从1420年左右一直到16世纪中期的这个阶段里，文艺复兴艺术同时从新柏拉图主义与古代典范中汲取了大量营养，并在枫丹白露画派或者那位周旋于上流社会的维罗内塞(Véronèse)那里出现了出人意料的分支。文艺复兴艺术同时也是一种处于危机中的基督教社会的艺术，但是它反映得更多的是一种



比较随和的、带有一定距离的、有些世俗化的宗教，而不是这种危机本身。我们要知道，柏拉图化的人文主义者们的梦想是不仅要使已被理解得一清二楚的亚里士多德主义与柏拉图主义和解，而且要使三大宗教——基督教、犹太教和伊斯兰教，与柏拉图主义和解。我们也许可以在乔尔乔涅（Giorgione）的那幅《三哲人》一画中找到关于这一点的一丝回声。尽管君士坦丁堡陷落了，但由于大部分优秀的拜占廷学者在此之前都已避难到了西欧，所以这个梦想继续萦绕着佛罗伦萨和罗马的艺术群体。我们在科学和政治的理论中也可以发现这种综合愿望的其

它一些反馈：马基雅弗利（以及后来的哥白尼的信徒们）对美术界的情况了如指掌。“那是一个具有无与伦比的人性与强度的世界。如果我们不对它时刻加以关注的话，我们就无法把握这个时代的真正范围。它的诗歌，它的那种看到事物并透过表象探究其内心的能力，这种一旦知道了事物的根源，就能重新找到它们的意义的能力”（加林[Garin]语）。这就是文艺复兴从不间断的自我教育的现象：“美术和文化的其它表现之间的交流是持续的、生机勃勃的。”

绘画总是在有关这一时代的著作中占有最大的篇幅，当时，它已从宗教装饰画中得到了越来越多的解放。从古代雕塑中派生出来的对人体解剖知识的掌握得到了恢复。一种新的绘画空间的组织方式在透视法的应用中产生，这种透视法不仅仅是工匠式的，而且还是“符合法则的”（即根据一些规律构成的）。在带有叙述性的绘画表现中，一种有时以完全不同的方式搭配传统因素（如象征等）的思考的介入，给艺术家在绘画场景的组织方面提供了自由创作的可能性。我们在这里不提文艺复兴的“自然主义”，它确实存在，但仅仅是文艺复兴精神面貌的一个部分，而且这个说法并不准确。即使画家们很快就因重建了三维空间并使人物“栩栩如生”（通过将他们的体积透视化）而自豪，但这种在物质世界方面的光学现实主义，以及与之相应的、在色彩方面的色调现实主义，都只不过是一种手段，绝非目的。

几乎所有的文艺复兴的巨擘都对素描怀有兴趣（而且仅凭在这一点上的成就，就足以使有些并不那么伟大的画家成



西莫内·马尔蒂尼
(Simone Martini)
《古伊德里奇奥·达·弗格里阿诺将军骑马像》
(局部) 1328年（公共厅，锡耶纳）。这是一种完全世俗化的纪念方式，人物的四平八稳与景色的简单和人物原型坚定的姿态十分吻合。我们还可以发现某种深度感，它与后面一色的背景形成明显对比，这一背景出奇的亮。
摄影：Scala © Labor/T

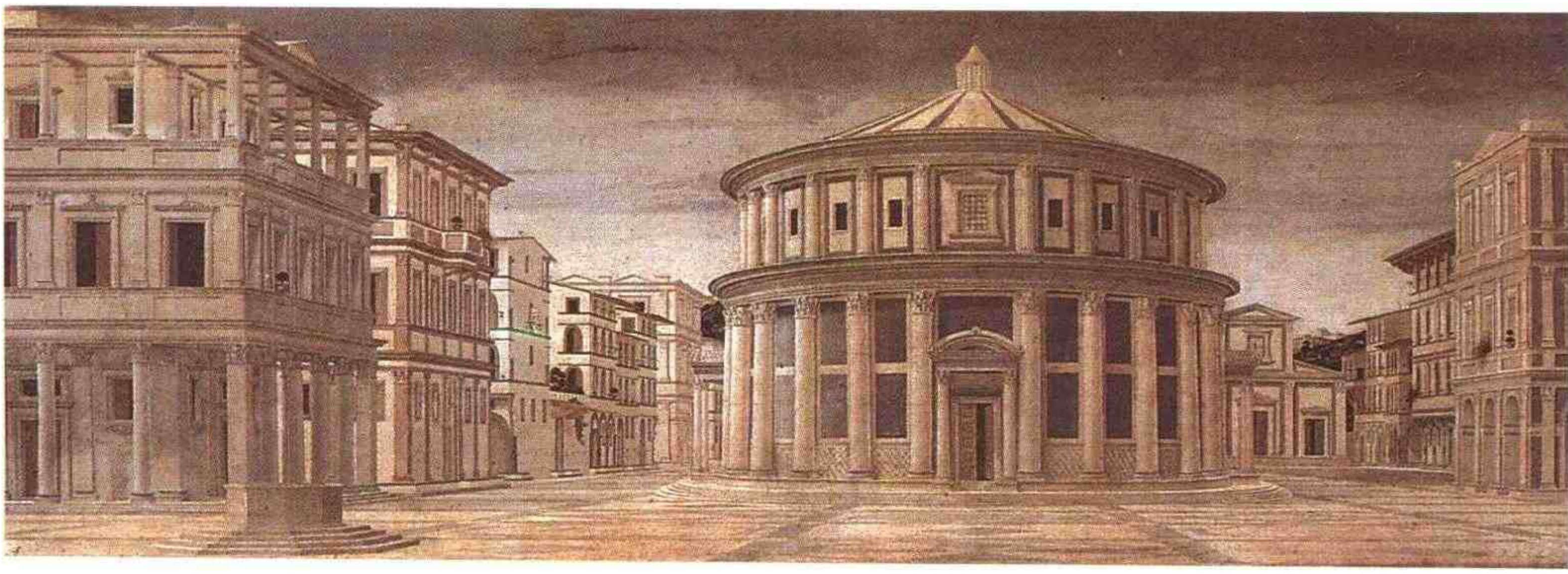
保罗·乌切罗
(Paolo Uccello)
《底比斯，隐士们的生活场景》
约1450年（美术学院博物馆，佛罗伦萨）。有关早期基督徒的传奇生活因添加了近期的圣人（圣贝尔纳、圣弗朗索瓦）的一些细节而得到丰富。透视点的自由多样化似乎是对那个时期在佛罗伦萨得到传播的库斯的尼古拉（Nicolas）思想的回应（“上帝是一个球体，这个球体的中心无所不在，而边界却无处可寻”）。因此，对形式的简化已不再属于中世纪的传统。乌切罗是具有创新精神的佛罗伦萨数学家们的朋友。
摄影：© Scala



为富有名望的艺术家），这不仅仅表明他们对现实的关注，而且还表明他们在审美上的追求。从更广泛的意义上说，它并不意味着（尤其在意大利）对现实进行忠实的复制，也不是“通过某种气质”对现实进行阐释，甚至连经常谈到观察和记录的达·芬奇，他也只是将这项必不可少的工作从属于一个更高的追求。文艺复兴的艺术不在被创造出的自然里找它的原型，而是在有创造力的自然中。艺术家应当拥有的，是创

普利马蒂乔
(Primatice)（意大利，全名弗朗切斯科·普利马蒂乔[Francesco Primaticcio]）
《奥德修斯和珀涅罗珀》
约1560年（德巴蒙·利贝收藏，艺术博物馆，托莱多）。英雄回到了对他无比忠诚的妻子身边，她似乎在计算他们分手后失去了的时间。出现在远处的小小人物突出了奥德修斯所经历世界的遥远。人物姿态高贵，阴暗处有活泼的亮色，一切都试图表现出和神话人物身分相称的安然从容。
摄影：© du Musée/T

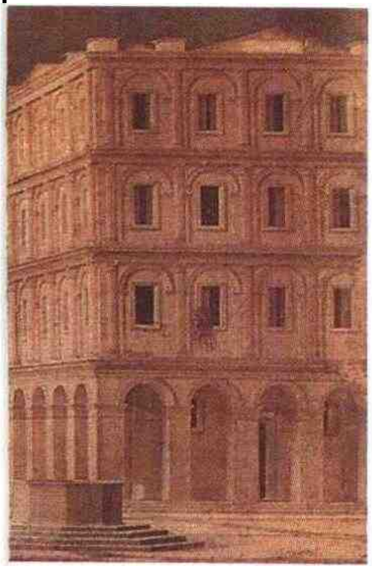




卢西亚诺·劳拉纳
(Luciano Laurana)
《理想之城》
以建筑为主的透视(?)这被认为是他的一幅木板画，1450年(乌尔比诺公爵府)。这幅木板画很可能还有其他作者，其中之一是弗朗切斯科·迪·乔尔乔·马尔蒂尼(Francesco di Giorgio-Martini)，他的生卒年代确定在1440至1500年间。就像另外两幅与之相近的画(一幅在柏林，另一幅在巴尔的摩)一样，这幅光线处理得令人赞叹的木板画依然是一个谜——是给建筑师的模型吗？是对透视法的演示吗？是一位人文主义者心目中的乌托邦城市吗？是一座剧院的模型吗？疑问还很多，其魅力也永恒。
摄影：© Giraudon/T

造的行为，是造物主的行动。因此，尽管造型艺术表达得十分精致，但它还是经常给人以“世界之初始”的感觉（从乌尔比诺以及其它地方的《理想之城》，一直到普利马蒂乔[Primatice]）。虽然现实主义在文艺复兴中开辟出了一条道路，但它并非文艺复兴的主流，它只是结果之一，而且只是在很久以后才变成了一个特殊的、独立的理想（除了几个地方流派以外）。至于这个“初始”，我们要明白，由于对古代的重新发现，艺术家们知道那个黄金时代已遥远而不可及，因此有时会在他们身上产生出一种忧郁，这与后来的浪漫主义的忧伤大不相同。这时候的艺术家既没有被往昔殊美的胜景所压迫，也不因眼前日常生活的丑陋而感到威胁，他们只是惊讶也许能使他们赶上这些杰作的生命竟如此短暂。正因如此，艺术爱好者们可以在两个世界之间自由地穿梭：安柯纳的西里亚克（Cyriaque d' Acône）在游历了希腊与埃及以后，从那里带回了许多文字记录与素描，并带着同样的激情提到了他在费拉雷（Ferrare）拜访埃斯特的列奥耐洛（Lionello d' Este）时，在他家中见到的凡·德尔·威登（Van der Weyden）的《圣母哀子图》（1449年）。

艺术生活是如何渗透到公众生活中的呢？一些具有社会学倾向的学者（如弗朗卡斯坦尔[Francastel]）都曾抗议过那种把文艺复兴的繁荣归结为各种社会关系的结果的、几乎机械的描述。这些描述过于强调了艺术家受到的种种限制，直至忘记了他的创造性。这些限制确实存在，艺术资助并非上一个世纪曾经被人想像过的、发生在保护者和被保护者之间的田园牧歌。但是话说回来，如果没有15世纪下半叶的美第奇家族的三位资助者，以及其后许多意大利诸国君主们的资助或者是教皇西克斯图斯（Sixte）在教廷所在地迁回到罗马



后进行的资助，这场运动就会缺少一种不可替代的推动力。我们千万不要按现代的方式去设想当时的情景，资助人不是老板，艺术家更不是雇员。订购者用赏赐付款而不是用工资。艺术家要慢慢地工作，为的是使赏赐加倍。他渐渐获得的名声帮助他更好地生活，有时可能只是差强人意，却在大多数情况下可以保证自己身处在有利的环境里。在一些人口不多，还是半农村状态的城市里（有多少艺术家向土地管理部门承认或者隐瞒他们在城墙外有一块土地），某位大人物对被保护人的大方的借贷往往可以帮助他解决许多问题。当16世纪的一些资产阶级居民聚集区内（威尼斯、安特卫普）情况开始发生变化时，艺术家们从中受益很多。中世纪行会的种种约束正是在那个时代开始分崩离析的。至于在意识形态方面的约束，要比后来的社会少一些，它们只限于一种自然而然的对基督教的顺从，并容许各种模棱两可的态度的存在。

在作品创作的约束方面，假如在画家与负责计划的文人之间存在分歧，或者在画家和资助人之间存在分歧，那么我们经常可以看到艺术家巧妙地做些手脚（彼得基诺[Perugin]在埃斯特的伊莎贝拉 [Isabelle d'Este] 那里就是这样做的）。作品应遵循的惯例不再具备实际上的约束力：甚至连最面面俱到的寓意艺术品也不再构成一个封闭的系统。那么还剩下



布鲁内莱斯基
(Filippo Brunelleschi)
圣母玛利亚教堂的穹顶
1420–1436年（佛罗伦萨）。关于这座精妙绝伦的建筑，人文主义者阿尔伯蒂说它的结构"能将托斯卡纳所有的人民都庇荫在它的影子之下"。这样就不仅为它赋予了宇宙空间意义，而且还赋予了政治意义。
摄影：Scala ©Larbor/T

什么约束呢？确定黄金和天青石用量的限制跟一个（或数个）订购者的炫耀（或吝啬）有关，但丝毫不影响到画家潜在的独创性。那么艺术到底是一项自由活动还是商业活动？这一讨论，从文艺复兴开始出现，至今仍未停息。另外，涉及到集体合作或作坊的工作，与中世纪全凭经验做事的工头相反，如布鲁内莱斯基（Brunelleschi）既负责作坊里建造佛罗伦萨大教堂的两三百工人的给养，又是大教堂的主建筑师。他的建筑所依据的不再是纯粹技术的方法或者抽象的原则，而是一种建立在对以往建筑的研究以及数学思考基础上的具体的理论。

固然有一些文人讥笑画家们的作坊是一个“纯机械生活”的场所，但其他绝大多数文人却醉心于讨论雕塑或绘画高于其它艺术之处，捍卫它们，反对那种对文学的排它性崇拜。作坊里具体的分工并不彻底，使人无法在一些地方确切地看出是学徒还是师傅的手笔。当然最好还是把他们作品的一大部分都归功于师傅，哪怕是那些“周围人的作品”，因为师傅们



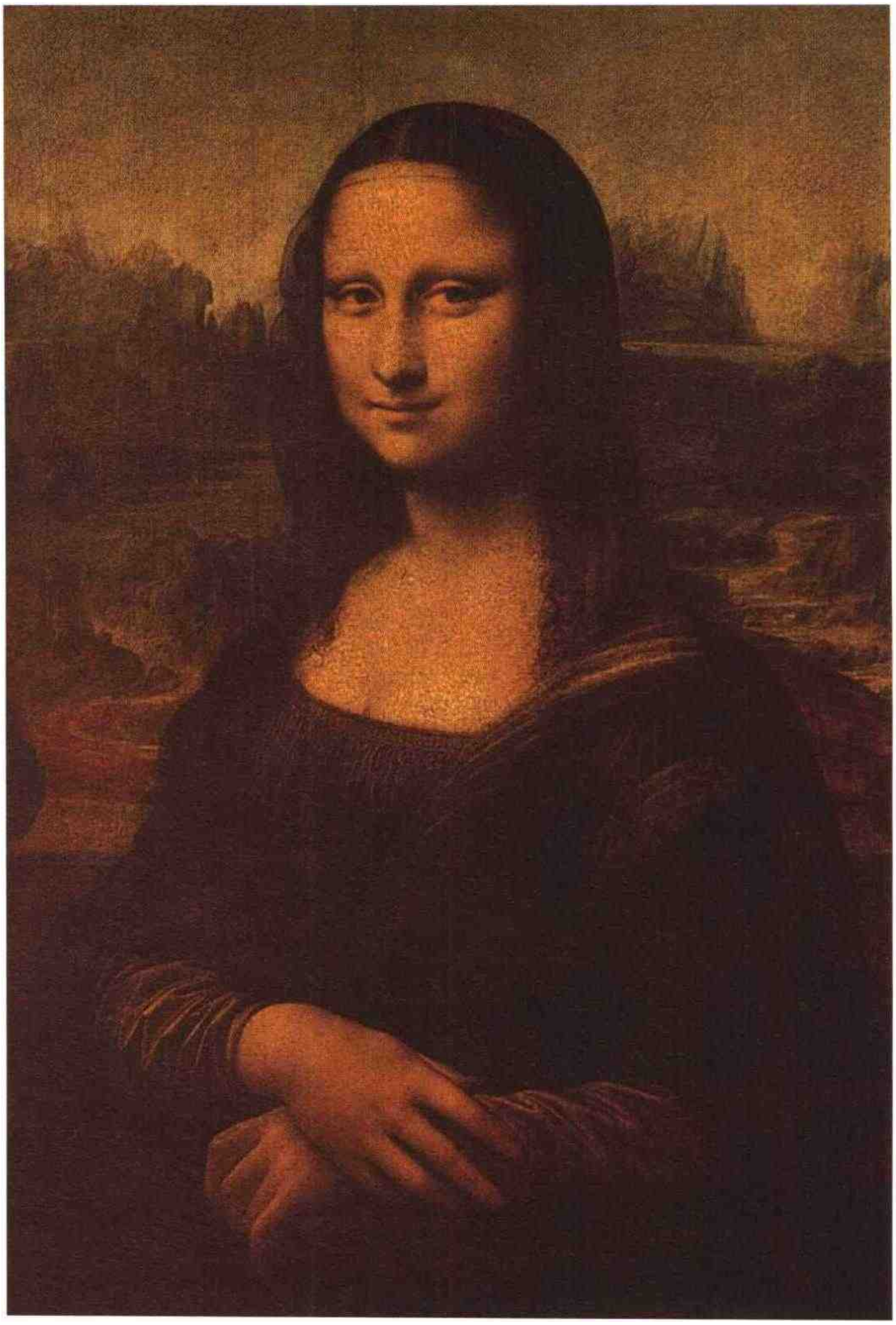
杰罗姆第二－弗兰肯（Jérôme II Francken）*《商人斯耐林克的店铺》*（局部），1578—1623年，（布鲁塞尔皇家美术博物馆）。在文艺复兴的末期，除了对艺术的兴趣之外，还出现了对绘画收藏，在其它画中对它们以画中画方式进行展示的爱好。

摄影：Lou ©Larbor/T

达·芬奇

《蒙娜丽莎》

1503—1507年(卢浮宫博物馆，巴黎)。坐在阳台上的模特跟缥缈弥漫的景色相比显得非常靠前，人们无休无止地为这幅迷人的陌生女子的肖像进行考证(称她为"蒙娜丽莎"或"乔扎达"[Gioconda]都是人们的假设)。在整个绘画史上，由这幅画引起的仿制品、改造、借用和商业使用等，是最多的。覆盖它的一层厚厚的涂料，是出于一种明显的崇拜，至今还没有人去清洗它。摄影 *J.P. Vieil ©Arch Larbor/T*



即使没有提供草图，也至少给予了最初的想法。

文艺复兴的雄心与气氛首先还是要到意大利去寻找。我们这么说，不是要降低佛兰德斯地区和尼德兰画家在技巧上的贡献或者在造型艺术方面的成功，也不是要忽视意大利同行们对"阿尔贝尔大师(即丢勒)"的兴趣，就像瓦萨里(Vasari)对富凯(Fouquet)感兴趣，对让·古尚(Jean Cousin)感兴趣一样，也不是要忘记法国文艺复兴的光辉。但无论如何，文艺复兴在初期是属于意大利的，它的高峰也是意大利的，而在最后的转变上，也是由意大利完成的。这种转变不是一种平衡的破裂，而是对它力量的最后一次重新分配。

前文艺复兴

13世纪后期和14世纪是欧洲历史上一段极其混乱的时期。1300年，许多人为了大赦而拥挤在罗马。当时的教廷已经成功地把自己的势力加在了日尔曼神圣罗马帝国的头上，但是教廷的这次胜利，只是大势完全改观的一个前兆，而皇帝们在其时其地并没有获益。不久之后，教皇们避难到阿维尼翁，受到法国国王们的庇护，而正是这些国王们拒绝对他们的要求做出让步。情况错综复杂：在意大利的大部分城市里，政治权力开始摆脱传统的贵族统治，内部纷争此起彼伏，根本看不到统一的前景。就在罗马城，出现了共和制愿望的短暂复苏，呼吁人们不要忘记了古代。

尽管如此，14世纪初期还是成了一场壮观的艺术复兴的转折点。契马布埃（Cimabue，约1240—1302年）在此前不久开启了这一艺术复兴，他是利用在罗马的暂住（1273年）专作地形景观画的第一位托斯卡纳画家。他第一个摆脱了统治那个时代的两种思潮：一是对拜占廷模式的模仿，二是比萨雕塑中的表现主义。我们知道，契马布埃也了解罗马人皮耶特罗·卡瓦利尼（Pietro Cavallini，卒于1340年以前）的壁画和镶嵌画，但是却很难确定这两位艺术家之间的影响是否只是单向的。要想估量这份（被乔托继承的）双重遗产的

乔托
（Giotto）
《向鸟布道的圣弗朗索瓦》
约1302年（卢浮宫博物馆，巴黎）。这是一组为比萨的方济各教会画的有著名的祭坛装饰屏下部很著名的一部分。出现在圣徒面前的鸟群不再像中世纪那样落入俗套，而是栩栩如生的个体生命，外加圣人与鸟群的亲密自然关系，使这幅画的真实性确凿无疑，再也没有人怀疑它不是乔托的作品了。
摄影，H Josse © Larbor/T





杜乔（Duccio）
《耶稣生平》
中的一幅画，名为
《墓前的圣女们》
1308—1311年（都市歌剧院博物馆，锡耶纳）。这幅画是《耶稣生平》系列中的一块画板，于1311年被隆重地从画家的画室移至大教堂内，这一事件超前于文艺复兴对艺术家的社会职能的承认。杜乔赋予了坐在墓上的天使以基督复活最简单明了、最动人心魄的证据，正是天使让画中的女人们平静了下来，而照《福音书》上特别指出的说法，她们起初把这位“白衣青年”当做了一个幽灵。
摄影：Scala ©Larbor/T

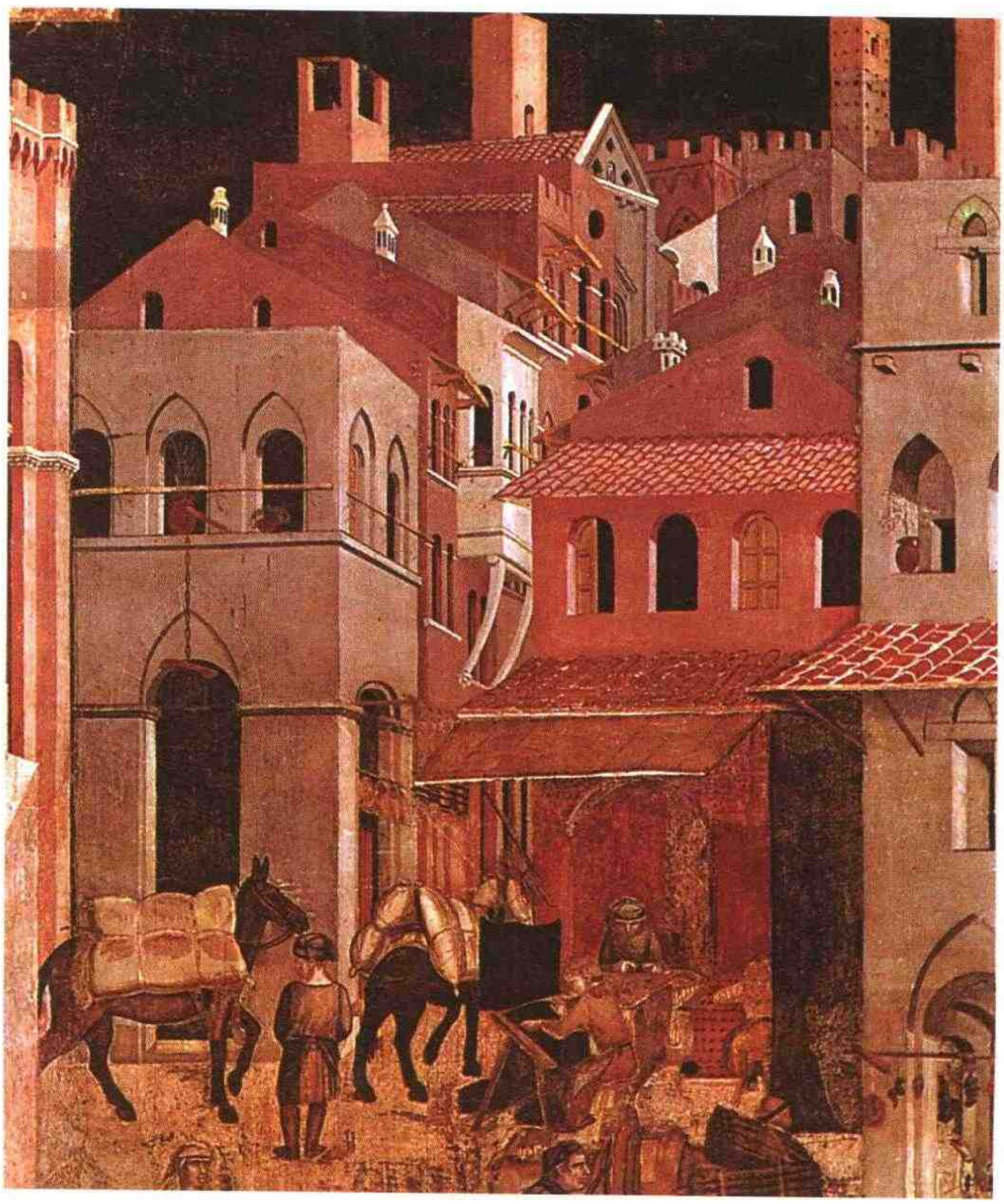


乔托
《犹大之吻》
1305—1306年（斯克洛维尼礼拜堂，帕多瓦）。各个人物的位置安排，毫不夸张的戏剧化神情，以及可以从中看出一丝立体手法对人体和服饰的加工，这些都表明了乔托极大程度地将他对古代和中世纪雕塑的了解运用到了绘画上。他在帕多瓦的壁画对艺术的影响将一直延续到文艺复兴的全盛期，并且不仅仅限于意大利的北部。
摄影：Scala ©Larbor/T

重要性，首先要回顾一下发生这一转折的主要框架——建筑。

哥特式建筑从来没有真正在意大利立足。它是以建筑的垂直性为基础的，而意大利建筑（从托斯卡纳到西西里岛）却以水平性为基础，即使这一水平性也时常被一些塔楼（锡耶纳）或钟楼打破。意大利建筑极少利用交叉穹隆或者火焰哥特式的装饰（米兰大教堂），它几乎到处都添加了镶嵌装饰（奥尔维耶托[Orvieto]大教堂的正面）或者随当地的传统（伦巴第——拜占廷风格；受到东方影响的威尼斯风格）而重新设计。意大利中部的教堂带有双色或三色条带的装饰也被列为“哥特式”，那只是为了编年的方便，就像那个时代的民用建筑一样。实际上，它有一个死板的尖顶，与罗马艺术之间并没有断裂，并附有“古罗马时代”的建筑痕迹。

这种取向的不同乃是源于思想观念的不同。当最伟大的哥特式建筑师阿尔诺福·迪·康比欧（Arnolfo di Cambio）受委托建造佛罗伦萨大教堂时（1296 年），他在措辞上赞美



安布罗齐奥·罗朗泽蒂
(Ambrogio Lorenzetti)
《关于好政府的寓意画》
(局部)，1337—1339年
(公共厅，锡耶纳)。安布罗齐奥的这些壁画是欧洲艺术史上最早的世俗教育系列画。中世纪描述日常生活的传统纸密画在被重新思考后，融入一种关于生活的新的整体观念，这种生活的推动力是繁荣、公民和平、清晰和快乐的欲望。
摄影 Scala ©Larbor/T

安布罗齐奥·罗朗泽蒂
(Ambrogio Lorenzetti)
《圣婴献殿》
(乌菲兹美术馆，佛罗伦萨)。这幅画作为尚未完善的"科学的"透视法的例子而著名，两侧的那些垂线脱离了中间的灭点，而中部的连拱廊又不衔接。人们往往更喜欢这幅画中表现地上方砖的高超技巧以及对人物巧妙的不对称处理：怀抱圣婴的西梅翁和手持关于基督出现的预言福音书的安娜，在满怀恭敬的一家人面前，证明着预言的真实性。而这一切使得坐在景深处的大祭师的"献殿"本身一事显得不重要。在画的上方，罗朗泽蒂画上了向他订购这幅画的教堂的外观。
摄影：Scala ©Larbor/T



的是"佛罗伦萨人民以及共和国的荣誉"，而不是宗教的热情。确实，与被早期基督教艺术重新利用的世俗教堂相似，他的设计就像是一个聚会大厅。虽然一直到围墙的建成（1376年），这个设计图仍在不断地被改动，但是八角形祭坛是建筑师坚持要的，这是一种在美学上的呼应，而洗礼堂是中世纪的建筑，其来自"古代"的灵感受到了争议。

如果说当时的绘画大多死板，在拜占廷模式中打圈圈，那么在比萨附近的雕塑却得益于尼古拉·比萨诺（Nicolas-Pisano）的北上。艺术家来自南部地区，腓特烈二世（Frédéric II Hohenstaufen，卒于1250年）曾经梦想在那里建立一个世俗的、异教的王国。此外，托斯卡纳提供了一大批古代



安德雷亚·比萨诺
(Andrea Pisano
《施洗者圣约翰和罪人们》
1330—1336年(佛罗伦萨洗礼堂的南门)。作为乔托在建筑钟楼时的合作者，这位比萨的雕塑家试图在圣徒背后暗示出一个完整的风景。尽管他的表达手法仍然是哥特式的，但衣褶和人物的面部表情已包含了乔托式的演变。
摄影：©Titus/T

废墟，在蛮族人侵结束之后，有时会进行一些挖掘。尼古拉·比萨诺和乔瓦尼·比萨诺(Giovanni Pisano)父子向这些古代遗物进行了大量的借用，其中的某些借用把他们粗犷的艺术表达变得柔和了一些，乔托后来也对这种哥特式雕塑十分了解。

契马布埃（人们对他的了解少得可怜，以致于在上世纪有人开始怀疑此人是否存在过）的重要性在于他是一位先驱者。他将某些拜占廷的绘画实践（在圣母周围安排天使）发展到了无以复加的境地，把其它的一些实践（绘制耶稣受难像）从悲怆的俗套中解脱了出来。在阿西西(Assisc)作画时，他引入了与当时人们关于罗马建筑的知识相符的“古代城市”的模式。还有一点，在他的画坊里后来出了两位青出于蓝的学徒——锡耶纳人杜乔和佛罗伦萨人乔托。在杜乔（约1260—1318年）那里，拜占廷画法的痕迹已成为残余（《鲁克切莱的圣像》，约1285年，乌菲兹美术馆，佛罗伦萨），后来他又确立了锡耶纳艺术特有的、有力细腻的风格以及对涡形曲线的敏感(《庄严的圣像》，锡耶纳人教堂，1300—1310年)，锡耶纳艺术很快就获得了国际性的声誉。但是，无论杜乔的魅力多么大，他在历史上终将被乔托的光辉所掩盖（而且他还受过乔托的影响）。

在后来被封为圣人的圣弗朗索瓦去世后马上就开始营建的阿西西的双层大教堂（13世纪）采取的是穹隆风格，它最后的附加部分直到1499年才完成。它提供了一个巨大的绘画工地，极其生动地概括了14世纪初期艺术的演变。一位来自圣弗朗切斯科的佚名大师用哥特式以及现实主义风格的壁画装饰了下层教堂的一部分，接替他的是契马布埃与他的画坊成员（约1280年左右，杜乔可能参与了）。契马布埃继续了那位佚名大师的工作，但有时也与之背道而驰。他们的作品现在尽管已被损害得十分严重，却依然可以看出契马布埃对庄严呆板的拜占廷风格进行了富有表达力的改造(这种

改造在装饰佛罗伦萨大洗礼堂的镶嵌画师们那里已现端倪，而契马布埃早年在他们那里工作过）。在他之后，乔托与其小组负责装饰教堂上层，直到1300年，甚至1310到1320年间还在工作（为教堂的下层装饰）。正是在这个时期，罗朗泽蒂兄弟（Lorenzetti）和西莫内·马尔蒂尼（Simone Martini）带着出色的才华参与了这项建筑。

乔托在阿西西所起的中心作用无疑在于他负责绘制了圣人生平。世俗性与精神性的完美折中，使得方济各会对神秘主义的宣扬能被人接受，并使得这种神秘主义更加接近普通



安德雷亚·奥尔卡尼亚
（Andres Orcagra）
《最后的审判》
约1380年（圣克罗齐歌剧院博物馆，佛罗伦萨）。14世纪末期的精神生活和艺术生活似乎经历了一次悲剧性的全面倒退，奥尔卡尼亚刻板而生硬的风格就是证明。那种僵硬的风格表明，他似乎已经完全忘记了乔托的教育。
摄影：© Scala/T

大众，而传教首先就是面向他们的。同时，乔托遵循的绘图安排，将这位多少有些颠覆性的“乞僧”一生的行为在已经确立的教会中重新定位。但把乔托局限在阿西西是错误的，他的画家生涯遍及了整个意大利。

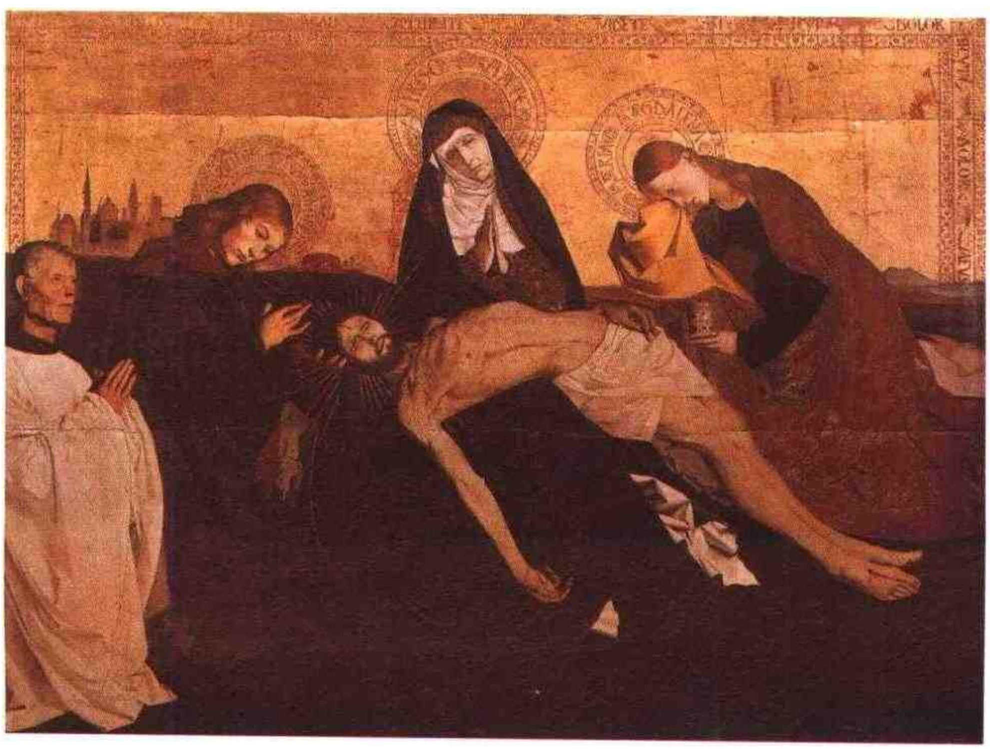
乔托（1266/67—1337年）出生于佛罗伦萨附近，并在该城迅速地获得了盛名（当时佛罗伦萨正处于经济和文化腾飞的时期）。在罗马度过一段短暂的时间并在那里看见一些古代雕塑以后，他到阿西西工作，成了托斯卡纳最著名的艺术家，不断受到里米尼(Rimini)、米兰、那不勒斯和罗马权贵们的邀请作画（创作《卜尼法斯八世[Boniface VIII]宣布大赦》1299年，拉特朗的圣约翰教堂，罗马），但却从来也没有忘记他的故乡。他在帕多瓦完成了斯克洛维尼（Scrovegni）礼拜堂的组画，将1301年观察到的哈雷彗星画进这幅巨作中。画中的哈雷彗星不再像中世纪那样作为灾难的征兆，而是作为耶稣在伯利恒诞生时的神秘的星体。回到佛罗伦萨后，他主持了圣克罗齐教堂的组画（约1320年），其中他的个人影响十分明显，特别表现在素描线条的柔和有力以及建筑与自然环境的浑然一体上。在他去世前，他似乎对建筑越来越着迷（佛罗伦萨塔楼的设计图），并已经开始参照人文主义（同一塔楼上的圆形雕饰）。现代曾经出现过一个怀疑的阶段，试图贬低乔托在阿西西教堂上层的壁画绘制中所起的关键作用，指责瓦萨里推崇乔托是出于“恋乡情节”，对他来说，复兴绘画之父只能是出自托斯卡纳的。在瓦萨里的记叙中，之所以说契马布埃发现乔托时，他还只是个普通的牧羊人，那是为了强调乔托与大自然的直接关系，强调他以大自然为师，因此而与只会重复拜占廷画法的做法决裂。

传说乔托在教皇的特使面前，拾起手画了一个圆圈，显示他的本领。这一传说表达了文艺复兴对这位“伟大的大师”的崇敬。今天我们所拥有的最古老的绘画理论与实践教材的作者切尼尼（Cennini）是这么评论他的：乔托迫使人们接受了素描艺术，而他并不掌握其必需的数学知识。然而乔托的革命既不应该被简缩为某种现实主义，也不应该被局限为一个经院的或抽象的丰碑。在乔托那里，人物仍然被画为几乎是水平排开的，他们很少在深度上呈前后排列，但是（这是乔托超过契马布埃之处），这种深度感总是被暗示出来。乔托控制了金黄色光环的仪式性的运用，而对人物面部的立体结构情有独钟，并将之勾勒出来；他把不为人注意的、有着细

腻变化的亲切感引人悲怆的或纯想像的场面中，简言之，绘画主题更多是传奇人物的生活本身，而非程式化的传奇。艺术家既不怕加人背景（城市的或乡村的），也不怕画地面，更不怕画那些强调人物的表情或衣褶。绘画不再是要教育或感化信徒，而是要通过信徒们的内心体验，让他们参与对神圣历史的重新组合。

乔托的影响既具决定性，又来得有些突然。但丁（他与契马布埃和年轻的乔托都熟识）那个著名的（也许还是模棱两可的）赞扬，并没有给出全面的评价。作为第一个“现代”画家，与依然属于“希腊的”前辈契马布埃不同，乔托的影响不仅渗透进了绘画（契马布埃后期的一些作品，罗朗泽蒂兄弟，以及处于萌芽状态的波伦亚派中的托马索·达·莫达纳[Tommaso da Modena]和伦巴第画派中的乔瓦尼·达·米拉诺[Giovanni da Milano]），还渗透进了雕塑中（安德烈亚·比萨诺[Andrea Pisano]、吉尔伯蒂[Ghilberti]等）。通常被特别地贴上“乔托式”标签的托斯卡纳画家们并不组成一个统一的团体。从总体上来讲，他们从乔托那里学到了叙述的连贯性和一些基本方法，他们还能不乏才华地应用这些方法，有时用于一些可爱的逸闻趣事（贝尔纳多·达迪[Bernado Daddi]），有时进行更具独创性的空间或色彩方面的探索（马索·迪·比昂科[Maso di Bianco]、斯特凡诺·菲奥伦蒂诺[Stefano Fiorentino]，尤其是塔代奥·加迪[Taddeo Gaddi]）。但他们有时难免枯燥，或者相反，陷入感情上的重复与罗嗦。其中的几位还拥有自己的画坊，培养出了一些比他们更优秀的画家。

昂盖朗·卡尔东
(Euguerrand Quarton)
《哀悼基督》
约1454年（卢浮宫博物馆，巴黎）。直到1939年才有人论证了《圣母加冕》和这幅《哀悼基督》的画家是同一个人。同样有简洁中的威严，同样有强忍住的情感。在这两幅画中，面部、手和石台的立体感，冷色基调（这里看到的明暗对比是因为磨损的缘故）以及基督的形象，都是相同的。卡尔东的作品是依据他自己的小彩画重新绘制的，而且他的作品似乎传遍了整个欧洲南部，可能影响到了安东内洛·德·梅西纳(Antonello de Messine)。
摄影：© R. G. Ojeda/RMN



如果说佛罗伦萨的绘画在乔托之后显得有些不知所从，那么锡耶纳的绘画在杜乔及其追随者之后则呈现出一片欣欣向荣的景象，有利波·梅米(Lippo Memmi)，特别是西莫内·马尔蒂尼(Simone Martini)和罗朗泽蒂(Lorenzetti)兄弟（哥哥皮耶特罗



若斯·利弗林克斯
(Josse Lieferinxe)
《圣米歇尔屠龙》
约1500年（小教皇宫博物馆，阿维尼翁）。这位来自埃诺的艺术家是普罗旺斯绘画晚期的大画家之一。他精细的技巧是属于北方画派的，但他使用大胆明快的光线去体现单线条突出的具有装饰味的形体，而这纯属阿维尼翁画派的伟大传统（与意大利北部的绘画不无接触），同时具有该画派的戏剧感。
摄影：© Giraudon

[Pietro]从1305年开始有记载，弟弟安布罗齐奥[Ambrogio]从1319年开始有记载）。有时这两兄弟还在一起工作。在他们身上显露出了正在诞生中的考古学的影响，这种影响是他们自己也承认的——安布罗齐奥在一幅作品中（约1334年）用素描画了在锡耶纳附近出土的一件维纳斯像，并将它运用在油画中（而乔托只不过是从基督徒石棺的一些局部细节中得到启发）。皮耶特罗在他绘制的阿西西的壁画中经常表现出接近于哥特式的热情，直到后来才平静了下来。安布罗齐奥是探索精确透视法的爱好者，是最早直接从某些名胜景点中受到启发的风景画家之一（今天我们还能认出其中的几个景点）。他致力于进行一种风格化，贯穿其中的幻想是安详而宁静的。

一般认为这兄弟两人是在1348年同一年去世的。那是致命的一年，当时黑死病伴随着一场严重的经济危机席卷了欧洲，而意大利中部则首当其冲。人心陷入极度恐惧之中。尽管仍有画家，尤其是锡耶纳的画家，如巴尔托洛·迪·佛雷蒂（Bartolo di Freddi），继续延用过去的手法，但其他许多画家都表现这种恐惧，例如安德烈亚·奥尔卡尼亚（Andrea Orcagna）和安德烈亚·迪·弗伦茨（Andrea di Frenze）在佛罗伦萨，弗朗切斯科·特拉伊尼（Francesco Traini）和《死亡的胜利》（这可是一个意味深长的主题）的作者在比萨的圣地(Campo Santo)教堂，后者可能是一位不知名的波伦亚人，或者是佛罗伦萨画家布法尔马科(Buffalmacco)，或者也可能就是特拉伊尼本人。民间的通灵者和预言家层出不穷。教廷在两个首都之间的摇摆是西方教会大分裂（1378年）的原因之一，在大分裂期间，我们可以看到两个甚至三个教皇通过宗教会议和异国介入而针锋相对。最早一批人文主义者要求意大利统一的呼吁被淹没在暴动和骚乱的嘈杂声中，中世纪基督教国家已在分崩离析，而现代的君主立宪制则尚未确立下来。

国际性风格与人文主义

这里所说的国际性风格，是指一种四处扩散的倾向，有时也被称为“艳情风格”或“华丽风格”。它存在的时间可以被固定在约1390年，最迟在1425年左右。它席卷了整个地中海西部沿岸地区（同时也延伸到了欧洲大陆），并与其它风格产生冲突或混合。这个倾向在本质上是混杂的，因此，这个说法（为了清晰起见，我们拿掉了“哥特式的”这个标签）主要指一种氛围，这种氛围在许多其实并不相同的风格（不管是地方性的或个人性的）中被某些因素揭示出来，同时它本身又能揭示出公众的一些特别的关注。尽管这个说法有随机的一面，但它还是可以使我们更好地理解一场艺术危机，这场危机在严格意义上的文艺复兴诞生之前就产生了，而其终结有时和文艺复兴显出某种重合。

一种相互渗透的气氛笼罩着整个14世纪的晚期。有好几个政治和社会事件促进了这种渗透：教廷迁移至阿维尼翁；阿拉贡(Aragon)国王至少在理论上获得对巴利阿里群岛、撒

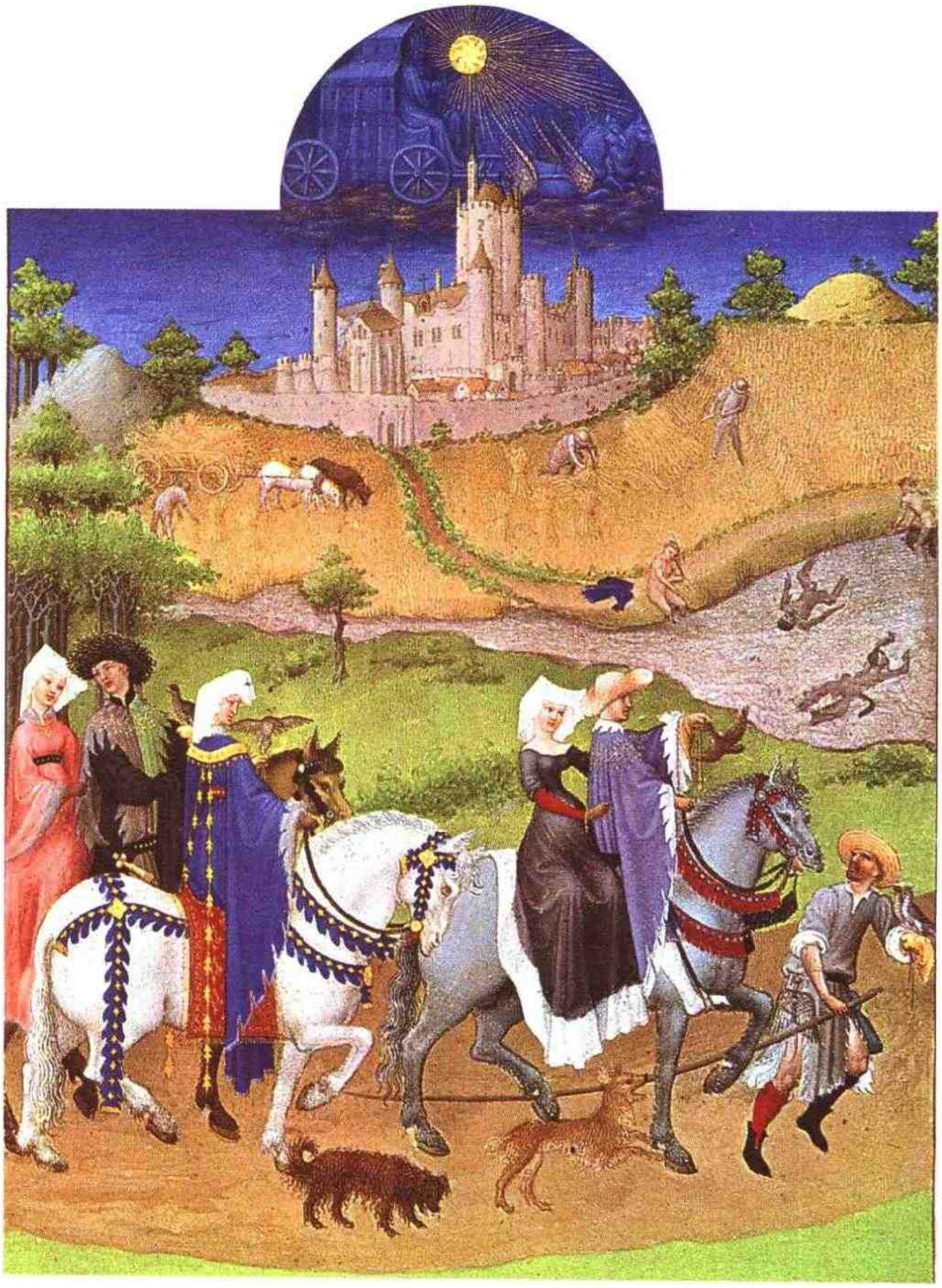


克劳斯·斯吕特
(Claus Suter)
《摩西》
1395—1405年（尚默尔修道院雕塑的局部，第戎）。这里的表现性继续了中世纪的传统，内线条的立体感则强健而有装饰意味。艺术史上对斯吕特雕塑的重要性一直是一个奇特的现象，因为关于它的传播，资料少得可怜，似乎它在意大利比在法国要更受重视；然而在法国，它可能激发了一种极端的哥特式风格的最后迸发。
摄影，© Giraudon/T

了岛、西西里岛的宗主权，不久后还获得了意大利南部的宗主权；安茹家族对那不勒斯产生野心，多次去那里旅行；尤其是，勃艮第公国（从1380年开始）的威名远播，它从佛兰德斯地区一直向南扩张至普罗旺斯地区的边缘，可被看做是西欧最富有的宗主国。

在意大利本土，15世纪的初期又成为一个资产阶级上升的阶段；而在法国，百年战争使得大封建主的权力激增，其中勃艮第（在事实上获得了独立）是最突出的例子。有意思的是，法国大小诸侯的宫廷和意大利最后的独裁者们的规模小一些的宫廷，都生活在对已经一去不复返的好日子的美好回忆中，艺术则是对这种昔日荣华的忠实写照，而资产阶级也在这一艺术中找到了一种他们可以效仿的对贵族生活的颂扬。这就解释了为什么那些故作风雅的艺术家们会获得成功，他们即使在仔细地临摹花园里的花朵和衣服上的锦缎时也是非现实的。国际性风格得以传播，除了得力于小彩画所起的作用外，还有就是便携式象牙装饰屏的日益流行，上面画的往往是名画的复制品，另外，某些封建主开始了最早的个人收藏。区别于中世纪壁画，甚至区别于多折画的独立的架上画也在这时问世了。

在建筑上是找不到国际性风格的，因为在那个领域里，火焰哥特式风格经久不衰，而且后来还有一种较为沉静、更为混杂的哥特式在有些地方替补了它。相反，在雕塑上，人们把“国际性的”这个形容词用于所谓的“勃艮第雕塑”上，它是围绕着克劳斯·斯吕特（Claus Sluter）而突然产生的。关于克劳斯·斯吕特，我们仅仅知道他是哈勒姆的一名石头雕刻匠（约1380年）。在尚默尔（Champmol）修道院的建筑中，这位了不起的艺术家把雕塑艺术从背景装饰中解放了出来，但同时雕塑又通过空间对应效果而融入背景装饰中。对于梅尔基奥尔·布罗德兰（Melchior Broederlam，1381至1401年间屡屡被提及），我们所知的同样少得可怜。这位来自佛兰德斯地区的画家也参与了尚默尔修道院的工作。在他的祭坛装饰屏（这是他惟一保留到今天的作品，现藏第戎博物馆）画中出现的建筑所体现出来的透视法是十分奇妙的，并且与锡耶纳的一些画相似。另外，画中的岩石成“之”字形向地平线延伸上升，以暗示出深度感，这或许是他的发明？总之这种后台布置似的方法不乏效仿者。衣褶的流畅、圣母与圣子的优雅又与一些现实主义的细节取得了平衡。



保罗·德·林堡
(Pol de Limbourg)
及其兄弟们
《贝里公爵的极为丰富的日课经》
1413—1416年，孔代博物馆，尚蒂伊。一种崭新、细腻、毫不夸张的温柔光线，笼罩着生活中的一举一动以及一个具有星相学象征意义的天体。寻常景象中注入了崇高，富有生活情趣的具体细节中渗透出几分想像。
摄影：© H. Josse/

小彩画

假如说“国际性风格”一说有些实际性，那得归功于艺术家们的旅行（但我们对这些旅行几乎一无所知），也归功于一种从法国北部、勃艮第以及意大利北部传播开来的职业——小彩画（enluminure）的绘制。这种受人尊敬的活动在14世纪经历了深刻的变化。它变成了一种复杂的表达方式，同时又开始独立于叙事文本。各种交流开始增多，首先是在巴黎，那里从1250年起就成了欧洲订货的中心。让·普赛尔（Jean Pucelle）在1333年前就已经复制了佛罗伦萨的韦基奥宫（Palazzo Vecchio），而且他似乎还认识杜乔。小彩画画法因受到彩绘玻璃窗的影响而大为改观，但同时也受到了素

描的精致和许多透视法试验的影响。

对于这些试验（“鱼刺型”或“布娃娃屋型”等）以及让观众介入到内部的方法或者将人物分段放置的手法（让·邦道尔[Jean Bondol]，约1368年），14世纪末的法国－勃艮第小彩画的大师们了如指掌，是他们将这一艺术变成一个方寸天地内的博大宏伟的绘画。惟一的一个资助人——贝里公爵（Duc de Berry），先后雇佣了安德烈·博纳沃（André-Beauneveu）、雅克马尔·德·埃斯丹（Jacquemart de-Hesdin）、波尔·德·林堡（Pol de Limbourg）及其兄弟们（1416年前）。林堡兄弟成功地超越了他们所颂扬的那个行将就木的世界里的一切成规，哥特艺术在他们那里，既自我超越，又自我否定。单独地看花饰框架，既准确又高雅，且



玛泰欧·乔瓦耐蒂
（Matteo Giovanetti）
《圣马提雅尔使索尔瓦的儿子复活》
1344－1345年（教皇宫，阿维尼翁）。由于在壁画上很难表现出对深度感的追求，画家就加入了大量借自普罗旺斯现实环境中的建筑，这些建筑是沿着纵轴线或斜线展开的。
摄影 F. Jehan © Larbor/T



雷尼托·玛尔托莱尔
(Renito Martorell)
《圣乔治和恶龙》
1438年（芝加哥艺术学院），主题是典型的基督教传说，那个时代的许多艺术家都曾使用过这一主题，玛尔托莱尔动荡而富有节奏感的风格延续了加泰罗尼亚的哥特式风格，而在其中引入了形式的统一，这使它和普罗旺斯，甚至锡耶纳的绘画具有了相似性，但各个场面之间的衔接是明显异想天开式的。
摄影：J. Martin © Larbor/T

有雷同之嫌，但在它们的构成中，我们可以找到对乔托甚至塔代奥·加迪的借用。

可以和林堡兄弟平起平坐的，我们还应该算上绘制《布西科的日课经》的大师（可能是布吕赫的雅克·克纳[Jacques Coene de Bruges]）。此人大概于1403年左右在意大利作画，并影响了佛兰德斯地区架上画的诞生。伦巴第后来成为另一个重要的小彩画中心：吉安·加里亚佐·维斯孔蒂（Gian Galeazzo Visconti）的细密画画家们创造出了一种既精确（他们为总结中世纪知识的百科全书之类的书作插图）又在明暗对比方面进行丰富探索的风格（乔瓦尼·德·格拉西[Giovanni de Grassi]）。米凯利诺·德·贝索佐（Michelino de Besozzo）是一位当时十分时髦的艺术家，他对"伦巴第作品"向勃艮第和法国的渗透做出了贡献。

除了勃艮第宫廷之外，国际性风格传播的第二个中心是阿维尼翁的教皇宫廷。这里有必要回顾一下这段历史。流放中的最初几位教皇们都热衷于大兴土木，他们很爱讲究排场，当然出于外交的需要，还要讲究礼仪。因此，在1339年，他们聘请西莫内·马丁尼（约1284—1344年）到阿维尼翁。在二十几年的绘画生涯里，这位与其说是杜乔的继承者，不如说是站在他对立面的锡耶纳画师，把富有表现力的涡形曲线推到了极致（《天神报喜》，1333年，乌菲兹美术馆，佛罗伦萨），同时又向着一种更统一、更沉静的绘画演变，这一点使他接近了乔托。他最后死于阿维尼翁。尽管他只留下了多姆圣母院壁画中的令人赞叹的拟真复制品，但同时代的一些架上画还是可以使我们估量到他在普罗旺斯绘画的诞生中所起的作用。这种作用只被马泰奥·乔瓦内蒂（Matteo Giovanetti）超越了，后者的艺术少一些细腻，却多一些通俗，但对改变现实的欲望却同样敏感。他一直到1367年都在教皇宫殿及周围建筑上施展才华，就在那一年，乌尔班五世（Urbain V）返回罗马，然后又发生了教会的大分裂，这使



皮萨奈罗
(Pisanello)
（原名安东尼奥·迪·普乔·迪·切雷托[Antonio di Puccio di Cerreto]）
《埃斯特家族一位公主的肖像》
约1438年 卢浮宫博物馆，巴黎。模特儿（可能是埃斯特家的吉妮维拉[Ginevra d'Este]，也可能是埃斯特家的玛格丽特[Marguerite d'Este]）的身分并不重要。理想化的侧影，沉思的表情，她从一个不知是大自然还是挂毯的美妙背景中脱颖而出。在为数不多的几幅绘画中，皮萨奈罗依然保留了一位纪念章制作师的风格。
摄影：J. Josse
© Lefhár/T

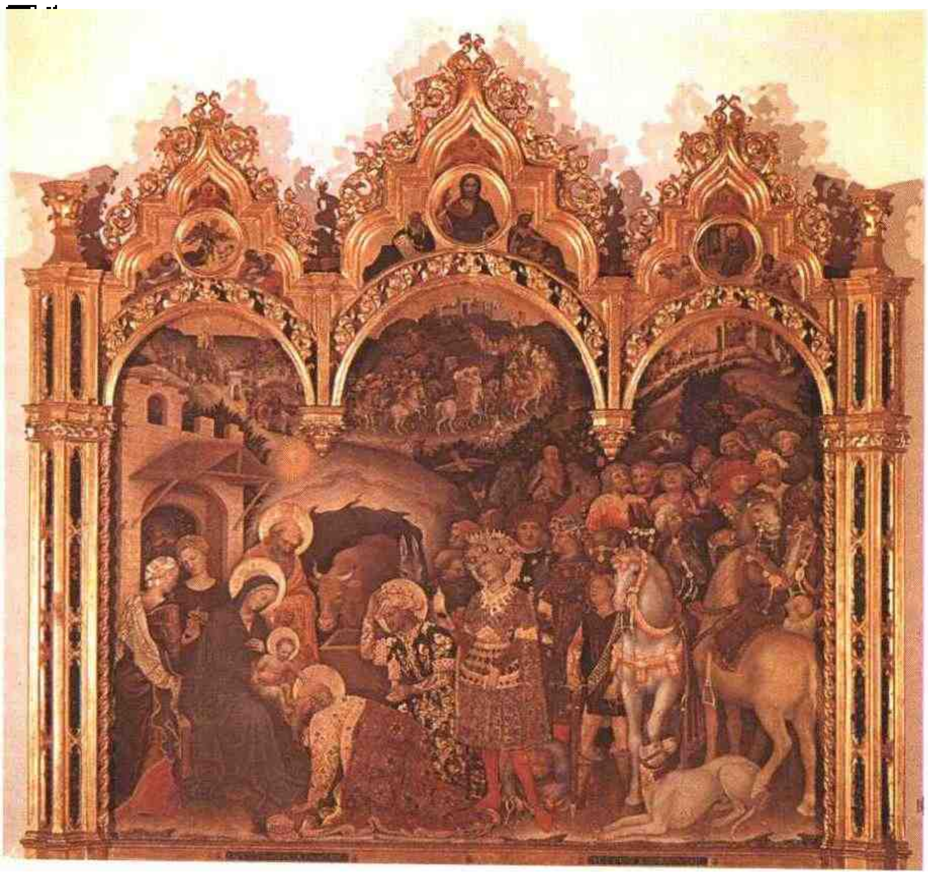
普罗旺斯的艺术活动在数年内都显而易见地减弱。然而画派已经形成了，今天我们知道，托斯卡纳和卡泰洛尼亚的艺术家们进入阿维尼翁宫廷的时间比原先设想的要早。

第一代的阿维尼翁的艺术家们大都没有留下名字，但是他们在意大利艺术（或意大利化的艺术业）的传播中起到了中介的作用。阿维尼翁的艺术尽管相对显得沉重，却只有它才能解释在卡尔斯腾城堡（Karlsten，波希米）里的所谓“中世纪壁画”、特雷篷（Trébon）的大师的《耶稣受难》（约1380年）以及温塞斯拉斯（Wenceslas）的《圣经》（约1408年）中的小彩画。法国北部的意大利化倾向（亦可在英国的细密画中见到）也许既归因于阿维尼翁艺术，又归因于意大利本身。关于大约1320年以后和阿维尼翁建立了关系的西班牙，应该提到的是巴伦西亚的米格尔·阿尔卡尼茨（Miguel Alcaniz），以及1400年以后巴塞罗那的路易·波拉萨（Luis Borrassa）和马托雷尔（Martorell）。

在意大利，国际性风格是伦巴第小彩画画家和金银匠的细腻的实践与对乔托的继承相结合的产物。作为米凯利诺·德·贝索佐的弟子，斯特法诺·达·委洛纳（Stefano de Vérone）却以比萨耐洛（Pisanello）的老师的身分而著称于世。他是曼图亚的壁画家、动物画家（是历史上最早的动物画家之一）、优秀的素描家和纪念章制作家，而且作为纪念章制作家，他在文艺复兴期间有无数的模仿者。他既对美丽的传说和神话中的胜景颇感兴趣，同时又善于进行直接的观察（这一点预示了达·芬奇的出现）。在其它地区（皮埃蒙特、乌尔比诺），国际性风格的现象难以遮掩现实主义的追求。在托斯卡纳，许多艺术家运用一种极为混杂的风格，这种风格的成功完全靠个人。这一现象在别处出现得比较晚，在锡耶纳，画风精美并且几近抽象的萨塞塔（Sassetta）及其身边的人（萨尼·迪·皮耶特罗[Sani di Pietro]）吸取了佛罗伦萨的透视法却放弃了它的理性。他们都属于15世纪，乔瓦尼·迪·

乔瓦尼·迪·保罗
(Giovanni di Paolo)
《谦卑的圣母》
约1445年（锡耶纳国立美术馆）。就一个关于民众虔诚的题材，乔瓦尼·迪·保罗一如既往地对景色进行了大胆的简单化。他试图把花园外面的世界简化为一个悬在空中的棋盘（田野、岩石、小溪）。这不是拟古，而是对本质的一种具有悲怆性的追寻。画家追求一种非现实性，有人因之错误地认为那是对文艺复兴的拒绝。
摄影 ©Alinari/Giraudon

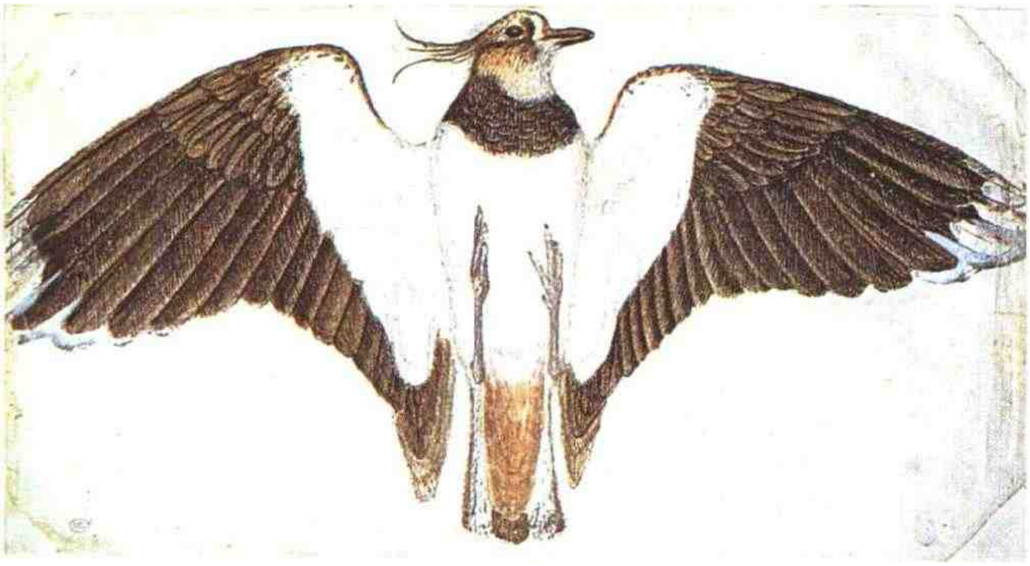




真蒂尔·达·法布里亚诺
(Gentile da Fabriano)
《三王来拜》
1423年（乌菲兹美术馆，佛罗伦萨）。光环和装饰品的奢侈是极其富有的订购者所要求的，而这实际上也是这幅画里惟一残留着中世纪痕迹的地方，金色被暗淡化了，像被覆盖着。同样的人物出现在三个不同的层次上，依据的是一种当时还不为人所知的原则。在绘画上运用一些巧妙大胆的做法将这些层次连接为富有节奏感的透视，这使最前景的队列显得更加气派，更加震撼人心。
摄影：Scala © Arch Larbor/T

保罗（Giovanni di Paolo）也一样，尽管他的画带有一种更艰涩、更丰富的神秘主义，但是他的部分创作表现出了一种出人意料的对一些自然现象的好奇，甚至对当时已处于危机之中的宇宙观也很好奇。在佛罗伦萨，由于对形式主义张力的探索，对鲜艳色彩的爱好，以及对空间问题的轻蔑，洛伦佐·摩纳哥（Lorenzo Monaco）可以被看做是国际性风格（在大约1410—1420年间）的最杰出的代表，因为在这一时期统治着托斯卡纳直至罗马的画家真蒂尔·达·法布利亚诺（Gentile da Fabriano，约1370—1427年）超越了这一风格。只需要拿他的《三王来拜》和洛伦佐·摩纳哥的同名画进行比较（这两幅画都收藏在佛罗伦萨的乌菲兹美术馆内）就可以看清楚了：后者把人物聚集成水平一排，而真蒂尔则打破了传统三折画的空间，画出了曲折前行的队列。祭坛装饰屏下部的三个画面因为有极富创意的光线而显得美仑美奂，但是他同时也十分尊重传说中的具体人物。《卡拉特西多折画屏》（1425年，现分散在伦敦、佛罗伦萨、梵蒂冈和华盛顿）上的那些圣人，以及后来的几幅圣母画都体现出博大宏伟的倾向，说明真蒂尔的古风是非常相对的。

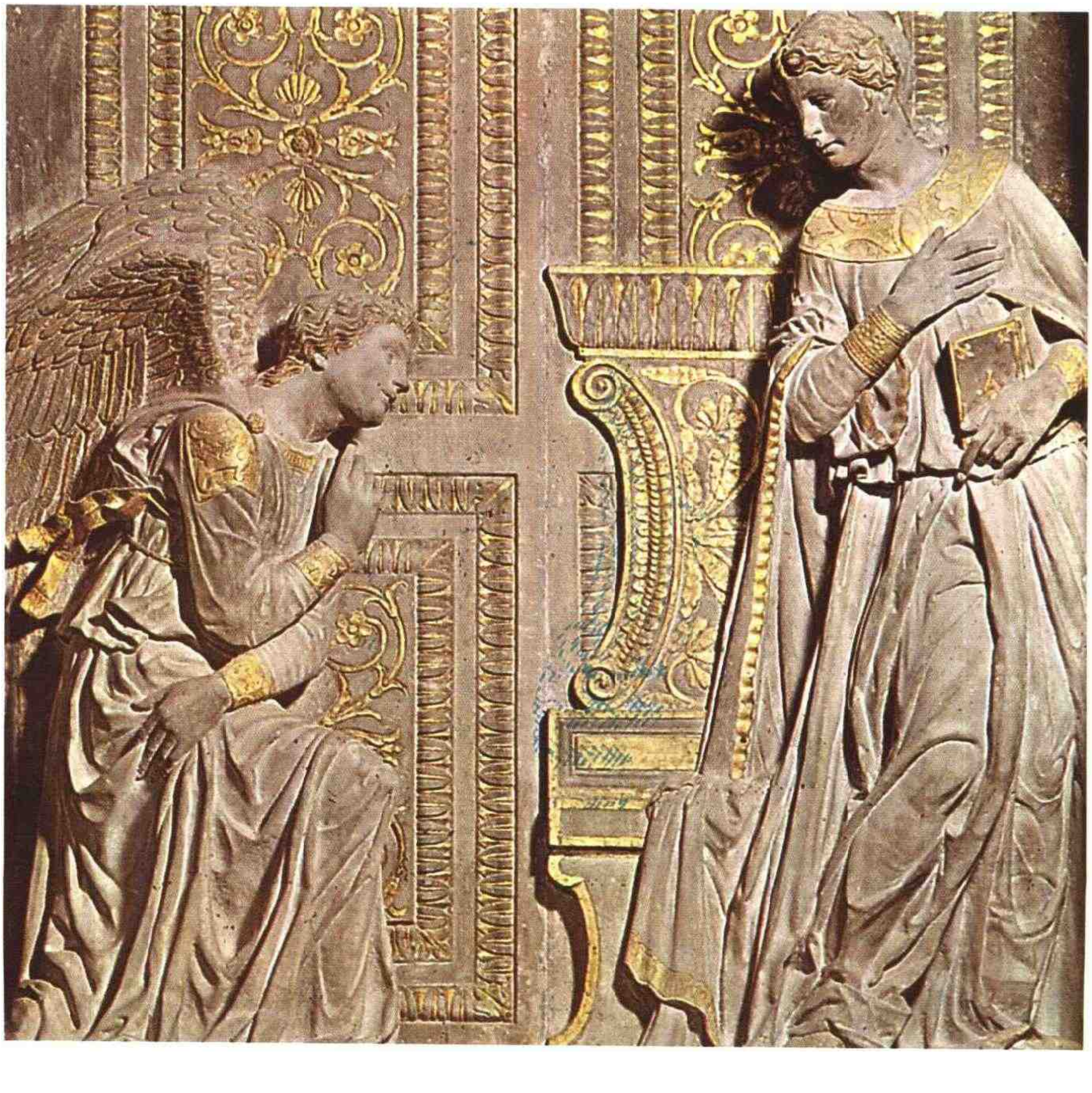
上面说到的互相渗透的情况使得对某些艺术家的个性很难把握，有时在作品的归属问题上也会导致极其随便的做法。假如说像巴比诺·维斯波（Babino Vispo）那样平庸的“知名”画家（有人认为他是在西班牙学习绘画的）与吉拉尔多·斯塔尼纳（Gherardo Starnina，我们知道他曾经到过西班牙旅行）是同一个人的话，那么后者绝不会是乌菲兹美术馆里的那幅漂亮的《忒拜德依》（Thébaïde，约1410年）的作者，而一般都把它归在他的名下，除非假设存在着一种风格的巨大的断裂，但这样会使他本来就为人所知甚少的生平显得更加扑朔迷离了。



在这个阶段，出现了一种并非属于形式范畴的因素，它在国际性风格被确认存在的地方有明显的发展，那就是在饰有小彩画的手稿中大量存在着向古代、甚至异教借用的题材和装饰技巧。

在15世纪的十字路口上

1404年，佛罗伦萨的圣米歇尔教堂（Or San Michele）



区。

当佛罗伦萨的掌玺大臣萨吕塔蒂（Salutati）请求称他的故乡为"新罗马"的时候，他是在继续彼特拉克的思想。当时的罗马已无力自我承继。在雕塑家吉尔伯蒂（Ghiberti，他还是流传至今的第一部艺术家自传的作者）从1401年起开始的光辉生涯的初期，主导他创作的也是文人们的人文主义。他通过竞争为洗礼堂的第二扇门作雕塑（第一扇门是安德烈亚·比萨诺[Andrea Pisano]的作品，已于1336年打开），获得成功。这份合同耗费了他二十年时间。接下来，由第二扇门掀起的公众热情保证了对第三扇门的签约。这第三扇门又花去了他二十五年的岁月。第三扇门（1452年）首次运用了所有的画面去表现一个连续的故事。吉尔伯蒂还不无自豪地加上了自己和那些合作者的肖像。背景极富动感，尽管面积并不大，但整个活生生的世界都得以展开。符合解剖学的身体、衣褶、房屋建筑、岩石、动物，一切都塑造得极其和谐。虽然实际上什么也没有被突出，但某些地方给人以一种圆形浮雕装饰的感觉。镀金使得光线在上面产生流光溢彩的各种效果，丝毫不妨碍人们欣赏技巧的娴熟。我们不应该低估吉尔伯蒂所起到的影响。虽然我们知道，在他的晚年，他已大大落后于当时的艺术演变。这一影响对于画家们来说是相当大的，无论乌切罗（Uccello，曾做过他的助手）还是真蒂尔·达·法布利亚诺（Gentile da Fabriano）对此都不否认。而且，这种影响在雕塑家身上也留下了痕迹。在他和多纳泰罗（Donatello）之间有不容置疑的相互影响（他在锡耶纳的工作，1417－1427年）。多纳泰罗的初期工作（《大卫》，1408年，佛罗伦萨警监府博物馆）表明他接近于勃艮第的风格，但是此后不久，他的《施洗者圣约翰》（佛罗伦萨警监府博物馆）却流露出强烈的神圣感。多纳泰罗在他的朋友布鲁内莱斯基的影响下，正发生着转变。他的浅浮雕作品《圣乔治》（1420年）严格

多纳泰罗





洛朗佐·吉尔伯蒂
(Lorenzo Ghiberti)
花饰
约1440年（洗礼堂的北门，佛罗伦萨）。这个迷人的门框既适用于宫殿建筑，也适用于宗教建筑。它是由这位大雕塑家的儿子维托利奥·吉尔伯蒂(Vittorio Ghiberti)后来根据其父的素描雕成的。它具有15世纪向文艺复兴持续过渡的典型风格，哪怕在今日，也可以完全照原样或者几乎原封不动地创作出来。
摄影：Scala © Larbor/T

地遵循了透视法的规则，通过与米切洛佐（Michelozzo，他更是一位建筑家）在普拉托（Prato）大教堂及锡耶纳和那不勒斯的合作，创作了他一生中最重要的作品。后期罗马艺术的影响在他的半身雕像以及佛罗伦萨的大教堂的唱诗班席上可以看到，在那里，他给雕塑家和画家留下了许多带有古风的Putti，即那些装扮成小天使的裸童，这一形象在后来的数个世纪里都得到了传播。他的青铜像《大卫》（其具体创作时期仍让人争论不休）的曲折线条是借自希腊艺术的。在1443年，他在帕多瓦雕成了第一尊骑马塑像《加塔梅拉塔》（Gattamelata）。他在该地区的长期居住影响了北部的画家们（曼特尼亚）以及见过他在圣安东尼奥（Sant'antonio）教堂做浮雕的乌切罗。他在佛罗伦萨的最后几件作品把"英雄主义的"现实主义推到了一种几近扭曲的悲怆，而他的《犹谪》（Judith）中华丽的修饰使它十分受欢迎。

在菲力波·德·赛尔·布鲁内莱斯基（Fillipo de Ser Brunelleschi）那里，我们已丝毫看不到中世纪人的影子，尽管他的生卒年月仍然是那个时代的。他是那些多才多艺的天才中的第一人，而正是在这些人身上我们看到了文艺复兴。起初他是青铜器匠和大理石匠，可是居然能和吉尔伯蒂竞争起洗礼堂门上的雕塑来了（1401年）。他所设计的草图（已被保存下来）表明他信奉一种更严峻一些的风格。后来，他的木雕《耶稣受难像》使他在与多纳泰罗的友谊竞争中超过了对方。从本质上来说他是一位建筑师，但他还是位工程师（要塞堡垒、剧院等），他为一艘横渡阿尔诺河（Arno）的多叶片船发明了现代意义上的"工业专利"。

大概在1418年，他进行了著名的透视法绘画试验（"布鲁内莱斯基之匣"）。也许最初是为建筑师的练习而设计的，但这些试验后来在绘画理论和艺术史上同样产生了具有决定性的影响。这些小油画板（很长时间内都保存在美第奇家族的私人收藏里）后来成为文艺复兴时期关于"透视"理论的直接或间接的基础。正是在同一时期，布鲁内莱斯基还接受了大教堂的最后一道工序，他在1436年最终完成。在这项被别人认为不可能的工作中，尽管两个接合的外壳轮廓略呈尖形，而且还有一些同类建筑中罗马式的谨慎尝试的痕迹(克雷莫纳[Crémone]，甚至比萨)，但整个穹顶（除了在他死后根据他的设计安上去的顶塔）主要还是从罗马万神庙获得了灵感。布鲁内莱斯基曾数次与多纳泰罗同赴罗马，我们所知的

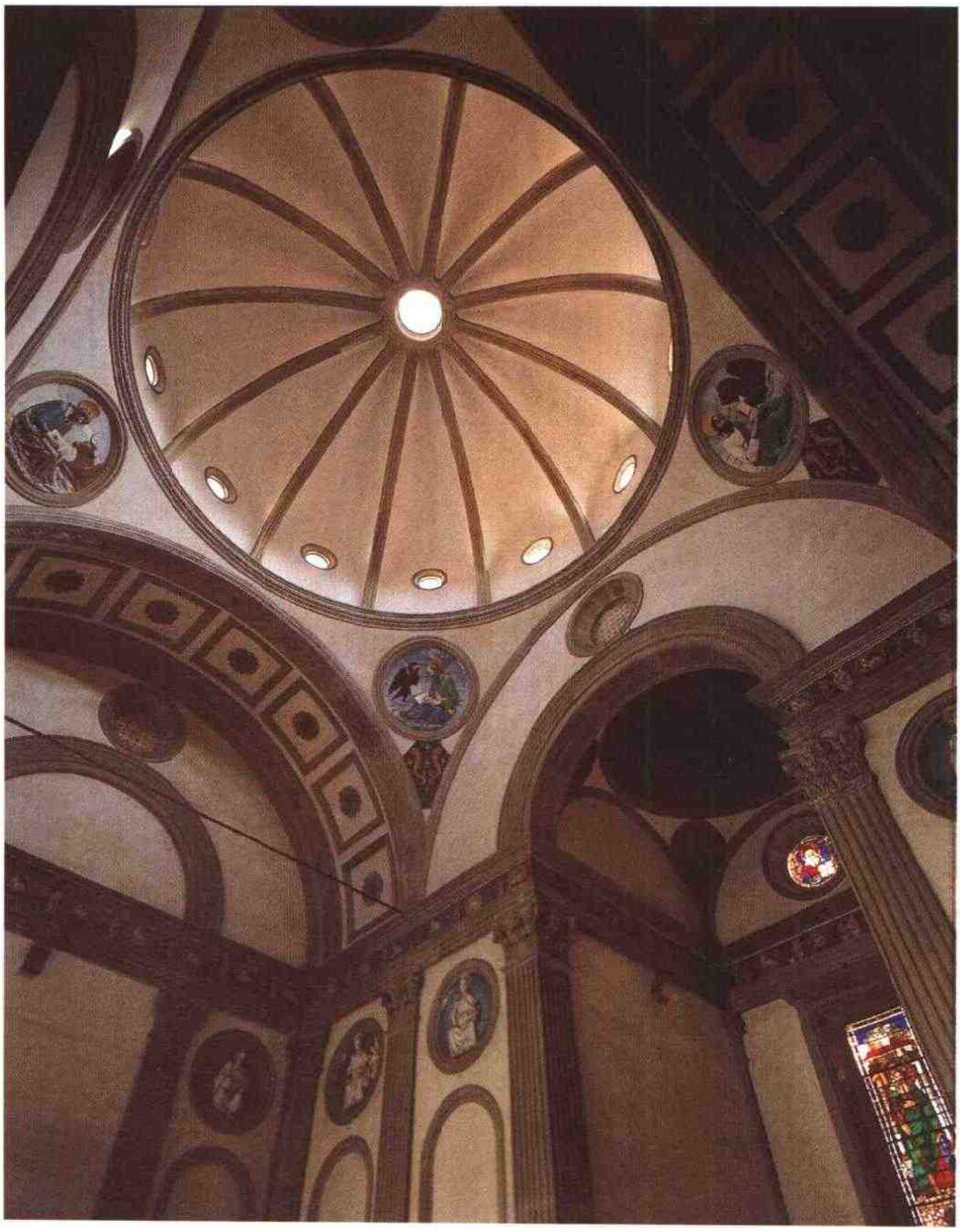
至少有三次——1402年左右、1417年左右和1430年左右。由他决定并指导了修建圆顶的工作，速度快得不同寻常。

在这次迄今依然在许多方面充满神秘色彩的成功前后，还涌现了其它杰作：因为支点的移位而颇具古典主义意味的无辜者医院的柱廊（1421年），圣克罗齐的帕齐礼拜堂，圣洛伦佐的老圣器室，帕齐宫（Pazzi）的设计图（由达·马亚诺[G. da Maiano]于1465年实施完工），新圣母玛丽亚隐修院，平面图呈拉丁十字架形的圣灵教堂（Santo Spirito），最早的具有多个穹顶的圆形建筑的想法（没有完成，收藏在天使圣母玛丽亚教堂内），还有，也许是布鲁内莱斯基为皮蒂宫（Pitti）画的设计草图。

艺术史上还没有其它类似的伟大精神相互渗透的例子，布鲁内莱斯基的理论一下子就对马萨乔（Masaccio，1401–1428年）那流星般的生涯产生了影响，后者是第一位在不同



洛朗佐·吉尔伯蒂
《所罗门和萨巴女王》
（局部，洗礼堂里的"天堂之门"，佛罗伦萨）。略经压制的凸起把目光自然而然地引向建筑的背景，所有的细节都一清二楚，一切都融入和谐的整体中。这种美学上的愉悦，甚至可以称为感性的愉悦，增强了因叙述的自如而造成的逼真感。尽管篇幅狭小，但向古代借鉴的拱廊和人物衣褶为整个场景增添了庄重感。
摄影：Scala, Florence © Larbor/T



布鲁内莱斯基

巴齐礼拜堂的穹顶

1429—1446年(佛罗伦萨)。这是件和谐的杰作，它狭小的尺寸比例因其轻盈而显示出古典式的开阔，上面的圆像全部是由多纳泰罗和路加·德拉·罗比亚(Luca della Robbia)完成的，其中的几幅也许是依据布鲁内莱斯基本人的画完成的。

摄影。 © *Dagli Orti*

的背景下找到了乔托精神的佛罗伦萨画家。马萨乔在1423年是画家玛索力诺(Masolino)的助手，玛索力诺比他年长二十岁，画风矫揉造作，虽对“无穷空间(infinitiste)”的透视法感兴趣，但依然停留在宫廷风格的梦想中无法自拔。马萨乔在卡尔米纳(Carmine，佛罗伦萨)修道院内的勃兰卡齐(Brancacci)礼拜堂的壁画上完善地表达了布鲁内莱斯基的理论。空间成了一个可感知的聚集地。虽然其间的人物有时仍然具有悲怆性(《亚当和夏娃被逐出乐园》)，但更主要的是画面始终充满了生气与尊严——《圣经》中的圣徒和无名小卒被一同安排在同一平面里，他们不是幽灵，他们有影子(依据的是但丁对具有生命的身体的定义)，并且就像瓦萨里后来所说的那样，他们“是用他们自己的双脚站住的”。表达具有可塑性，本身就被一种不排除局部的、突出宏伟建构的愿望所控制。这同一种力量还支配着新圣母玛丽亚隐修院的那件著名的《三位一体》(Trinité)，布鲁内莱斯基至少启发了这件作品的古风装饰，还有比萨的多折画屏。然而马萨乔在二十七岁就死去了，而且他几乎没有直接的继承者。至于多纳泰罗，他在雕塑上却没有他的追随者们如德西德里奥·达·塞蒂尼亚诺(Desiderio de Settignano)、米诺·德·菲耶佐尔(Mino de Fiesole)

获得的反响大，原因是这些人更为“可爱”，但他们作品中的优美性，在多数情况下，并不意味着他们具有创造性。

在他们之后，需要提到的是罗塞里尼（Rossellini）兄弟，他们同时也是建筑师。至于路加·德拉·罗比亚（Luca Della Robbia），他事业伊始时（1435年左右）显得前途无量，后来却辜负了人们的期待。锡耶纳人雅各布·德拉·奎尔查（Jacopo della Quercia，卒于1435年）遗世独立，主要活跃于卢卡和波伦亚，他的风格遒劲而带有戏剧色彩。

宗教大分裂的结束，使罗马获得了重要地位（1417年）。在兼文人和考古学家于一身的教皇马丁六世的推动下，真蒂尔·达·法布里亚诺、马萨乔和马佐里尼都去罗马工作过。尽管普罗旺斯地区遭到了武装集团的抢劫，但阿维尼翁画派并没有因之失去所有的活力（图宗[Thouzon]的祭坛装饰屏，1410年），只是它的活动中心迁移了。普罗旺斯伯爵安茹的勒内（René d' Anjou）觊觎那不勒斯的王位，并在1438至1441年间将一大批簇拥在他周围的艺术家带到了这个城市，这些艺术家大都来自北方（佛兰德斯－勃艮第，甚至巴黎）。勒内伯爵不但艺术品位高，而且还是位优秀的艺术爱好者（一般还把他看做为画家），他身边的画家们在那不勒斯把对南方光线的敏感提炼得更加优美。他好像还为那不勒斯带去了荷兰绘画的最新知识（影响是相互交织的）。在谈到荷兰绘画之前，让我们先看一看艾克斯画派的历史。

雅各布·德拉·凯尔契亚
(Jacopo della Quercia)
《天使告知扎查利，他有一个儿子诞生了》
1417—1427年（圣乔瓦尼洗礼堂，锡耶纳）。
这位肯定受到勃艮第艺术影响的雕塑家是米开朗基罗的先驱，他把强健有力的形象附加到罗马式的背景中。
摄影 © Scala/T



在安茹的勒内最终返回艾克斯的时候，有一位长时间内都不为人所知的画家创作了《天神报喜的三折画》这幅杰作。现代批评界一般认为它出自一位名叫埃克的巴泰勒米（Barthélemy D'Eyck）的同土“仆人”的手笔。在那不勒斯人考朗托尼奥（Colantonio）为数不多的保存下来的作品中受到这位画师的极大影响。在1452至1454年间，曾经是巴泰勒米的合作者的昂盖朗·卡尔顿（Enguerran Quarton）创作了《圣母的加冕礼》（阿维尼翁旁的新城），以及普罗旺斯绘画的另一个杰作，即被称为“属于阿维尼翁的”《圣母哀子图》（卢浮宫博物馆，其真实性



《坠入爱河的心》的大师
《心，强烈欲望和慷慨三人与弗朗丝及阿京棠特一起上船》
约1465—1470年（奥地利国家图书馆，维也纳）。人物形象完全遵照那首相当冗长的诗歌（1457年）内容，都来自中世纪的讽喻故事。但是，水精致的透视感、天空的光亮以及对这一局部的完全出人意料的取景，这些艺术追求都已大大异于艳情程式。
摄影 © de la bibliothque/T

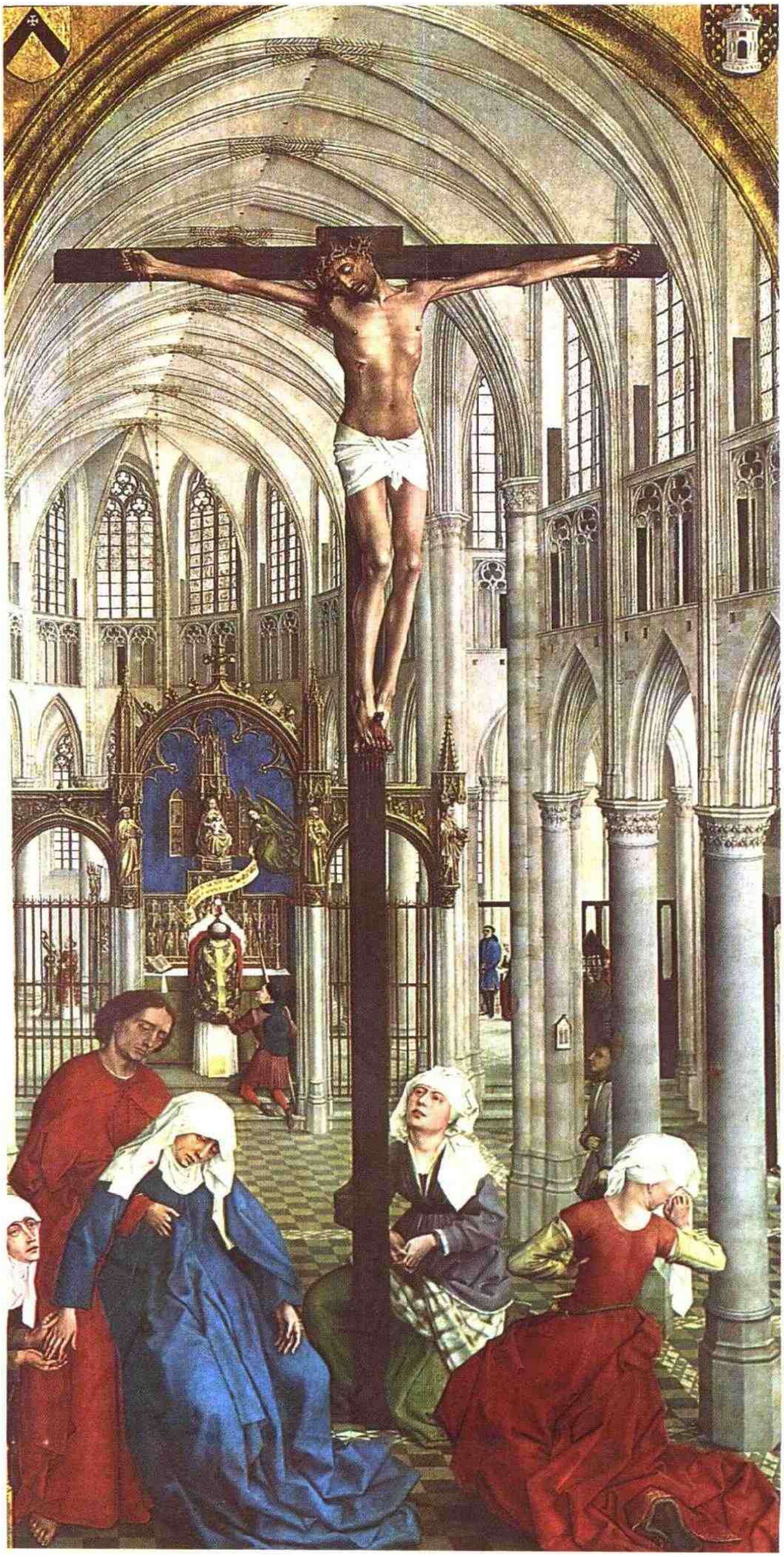
是确凿无疑的）。一大批不太重要的作品证明了这个画派的繁荣，直至1476年左右，尼古拉·弗罗芒（Nicolas Froment，《燃烧的树丛》，普罗旺斯的艾克斯大教堂）既说明意大利革新知识的流传之广，也说明了源自佛兰德斯的某种泛滥。《坠人爱河的心》的大师（还会是巴泰勒米吗？）显得别出心裁，这幅画是为勒内写的一首仿古长诗所作的插图，它的风格十分精致，将阳光或者黑夜的幽冥用于浓重的神秘氛围中，这在当时是一大创新。而利弗林克斯（Lieferinxe）以及稍后的迪普尔（Dipre），则将我们带到了该世纪的末期以及与法国北部艺术会合在一起的“古典主义”。另外，阿维尼翁画派也在尼斯得到了发展（布雷亚[Bréa]兄弟，约1475年），延续了它的一条既通俗化又“国际化”的脉络，这条更为封建化的脉络表现在勃艮第地区的边缘产生了哥特式绘画的最后成果——穆兰的大师(Moulins，约1490年)，今已被确认为也是一位定居法国的尼德兰画家让·埃（Jean Hey）。

然而，佛兰德斯绘画似乎来自一条自发的谱系，它从它最伟大的大师扬·凡·埃克（Jan Van Eyck，1390/1400—1441年）那里发源。扬·凡·埃克是位小彩画画家，还是腓力三世的仆人和心腹，曾为主人到远方执行外交使命，尤其是于1428年远赴葡萄牙；扬·凡·埃克的处女作是《神秘羔

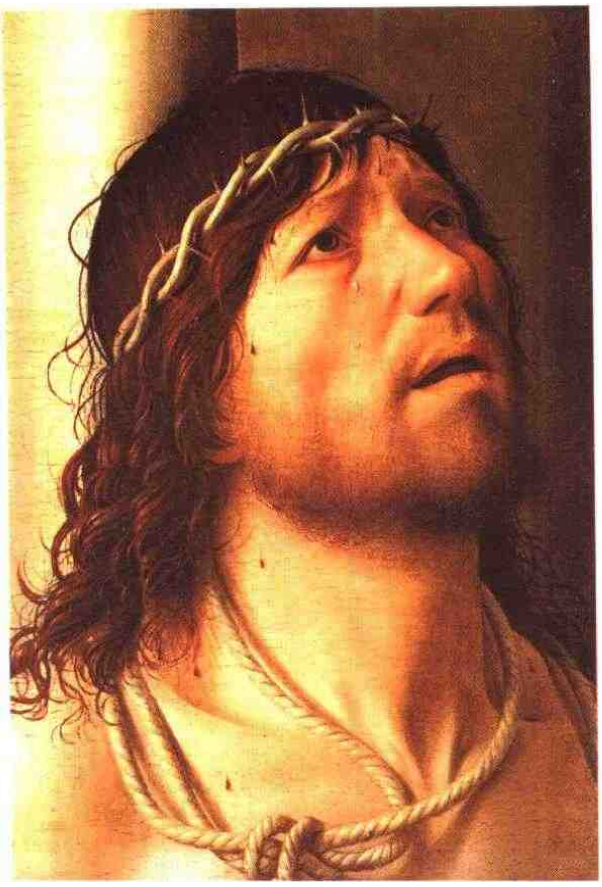


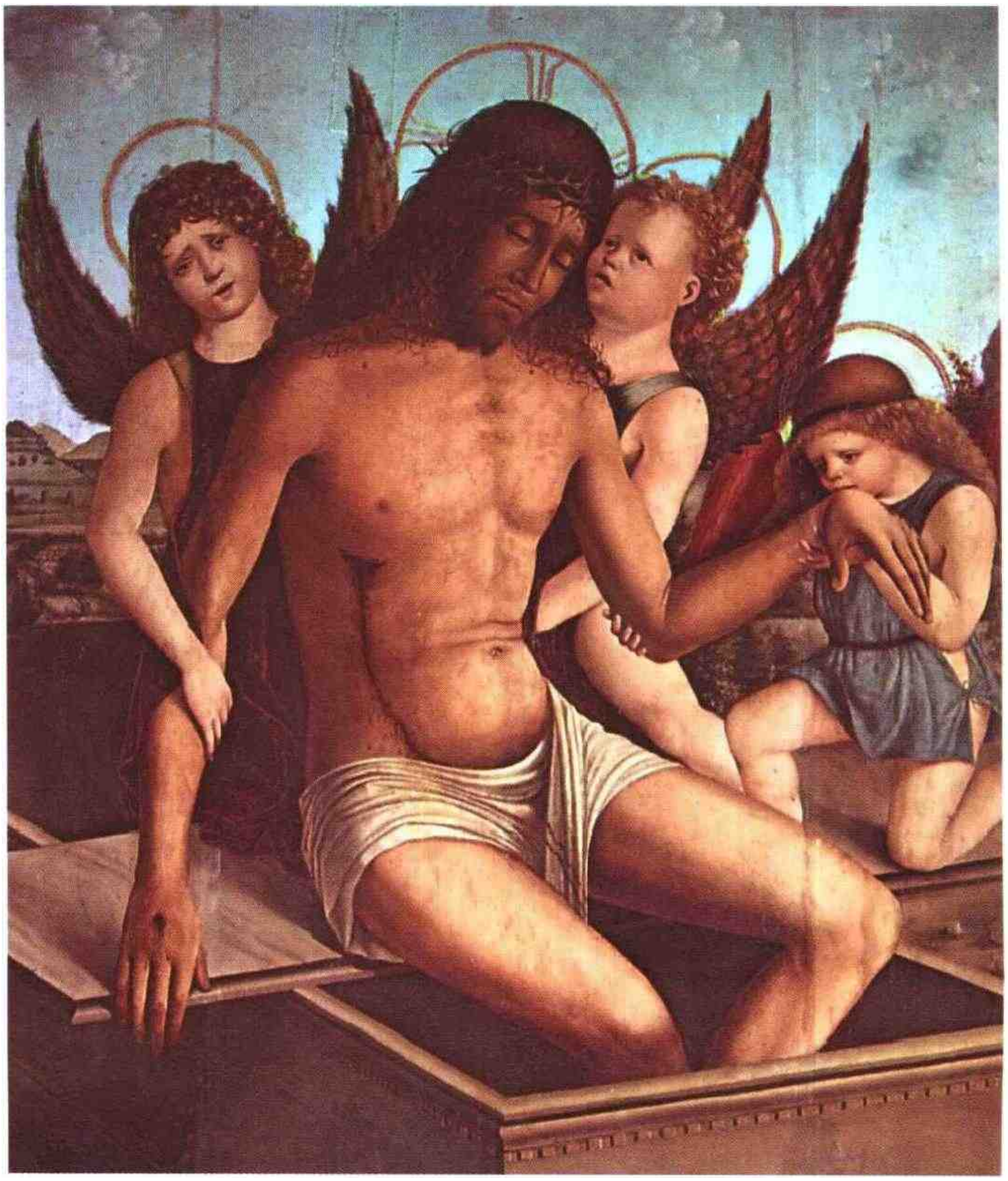
马萨乔
(Masaccio)
《圣彼得发放施舍》
1426—1428年(圣母玛丽亚大教堂的布兰卡齐礼拜堂，佛罗伦萨)。在叙事绘画中有意识地引入了理性建筑，这些建筑已不再仅仅是背景。人物直接出现在以现实主义方法处理的背景上(符合透视法)，但他们的轮廓并没有经过特殊勾勒。他们的大小为表现他们的庄严肃穆是必需的。这种具有张力的风格决定着景物和人物。人物完全沉浸在他们作为人的尊严中。跪在圣徒脚下的那个人正是刚刚受到了神圣的正义的雷击而倒毙的。摄影 © Alinari/Giraudon

罗杰·凡·德尔·威登(Roger Van der Weyden)
《七圣事——耶稣受十字架刑》
三折画的中间一幅，约1445年，比利时国家美术博物馆（安特卫普）。这位为波纳修道院中的《最后的审判》而著名的佛兰德地区画家在这幅画中，显示出他对表现建筑的精致与复杂多变的高超技巧。
摄影：Lou ©Larbor/T



安东奈罗·达·梅西纳
(Antonello de Messine)
《柱子上的基督》
约1470年（卢浮宫博物馆，巴黎）。这是这位艺术家所熟悉的题材的一个变体，它所获得的成功体现在大量的仿制品上。这幅画极端的组织性和它那带有几分保留的悲怆感相得益彰。某些以写实画法画出的细节已经显出向幻术的借用，体现了对技巧的高度把握。
摄影：© R Gojeda/RMN





安东奈罗·达·梅西纳
(Antonello de Messine)
《基督下葬》
约1473年（柯莱尔博物馆，威尼斯）。尽管这幅画的保存状态非常糟糕，我们还是可以在其中看出这位西西里大画家所特有的诗意的创造（天使），对人体解剖学的把握以及造型的明亮。
摄影：G Tomsich © Larbor/T

羊的装饰屏》（甘德）。他英年早逝，留下的主要是一些特别传神的肖像画。

是他促使了油画的问世（但在几十年后它才取代了胶画手法），使得绘画产生了许多此前意想不到的用光和色泽透明的效果（《掌玺大臣罗林的圣母》，约1430年，卢浮宫博物馆）。他促使这个职业转向真实表现，使得写实成为绘画中相似性的最大特征，并暗示现实主义是最高的艺术。但在他以及他在普罗旺斯或意大利的追随者身上，纯粹物质的愉悦和氛围的酝酿依然占有上风。

在卢瓦尔河北岸，在受到佛兰德斯巨大影响的地区之外，也许惟有一个大艺术家值得一提。他就是让·富凯（Jean Fouquet，约1420—1477/1481年），他的身世迄今仍不清楚。他宏伟博大的艺术也许是在看到林堡兄弟绘制的手稿后形成的（他终生都是一位小彩画画家），以1446年到罗马的一次旅行为分界线，他那时已经是一位十分受欢迎的宫廷肖像画家了。无论在《默伦的双折画》里还是在那幅精美的努昂的《圣母哀悼基督图》中，他的布局开阔，色彩大胆明快，对一种一丝不苟的、严谨的几何学的坚定运用，使它成为经典之作。在该世纪之初的佛兰德斯或勃艮第，绘画经常就是放大了的小彩画，而富凯的小彩画的氛围尤其明快，就像是缩小了的绘画一样，尤其是《犹太教文物》（1475年之前）。他的创作以《埃佛业纳·谢瓦利埃的日课经》（1461年之前）为轴心，可谓丰富，并都带有受意大利影响的痕迹；它们还反映了巴黎或图尔的许多自然风光。他的作品曾经被模仿者如布尔迪雄（Bourdichon）、让·哥伦布（Jean Colombe）以及后来的佩雷亚尔（Perréal）所剽窃，但是这些人只是对他的一些发明进行了令人愉悦的应用。此外，他的《自画像》（卢浮宫博物馆）是意大利风格在法国的第一个回声。

勃艮第的重心从第戎转移到了布吕赫。作坊里出产小彩画、纺织品和金银器具。当轮到从这些作坊里出来的画家们在意大利取得名声的时候，他们的现实主义驱散了抒情趣味的阴影。但是，对于这种现实主义，意大利的艺术家们用一种完全不同的清晰化和风格化来努力进行了重新审视。安托内罗·达·梅西纳（Antonello de Messine）就是最早的例子：他的画家生涯短暂，先在那不勒斯师从考朗托尼奥，这位伟大的创新者在绘制具象的技巧方面从佛兰德斯人那里获得了灵感（他先在米兰，然后又于1470年前后在威尼斯引入

扬·凡·埃克
(Jan Van Eyck)
《阿尔诺菲尼夫妇肖像》
1434年(国立画廊，伦敦)。人们一直对这幅画连篇累牍地加以评论，而且经常是以随意形式。事实是，年轻的女人并不是怀孕了，而是用一种传统的手势提起她那件华丽而沉重的裙子。夫妻间的忠诚由那只小狗作为象征。在房间深处的那面镜子上我们看到，有两位证婚人占据着绘画欣赏者的位置。这幅画只不过记录下婚礼的一个过程而不对婚礼做任何铺陈。根据一种很有道理的解读办法，证婚人之一就是艺术家本人，他在墙上在自己的作品上方签下了大名「扬·凡·埃克曾在此」。
摄影：E. Tweedy，© Corbis/T



米凯尔·帕切尔
(Michael Pacher)
《圣沃尔夫冈教堂的祭坛：基督的割礼》
1471–1481年（圣沃尔夫冈教堂，萨尔茨卡麦库特）。这幅画毫不掩饰地应用了意大利的透视法，把色彩鲜艳、棱角分明的衣褶紧紧包容在一个近乎抽象的视野之中。
摄影：© Leonard von Matt/T



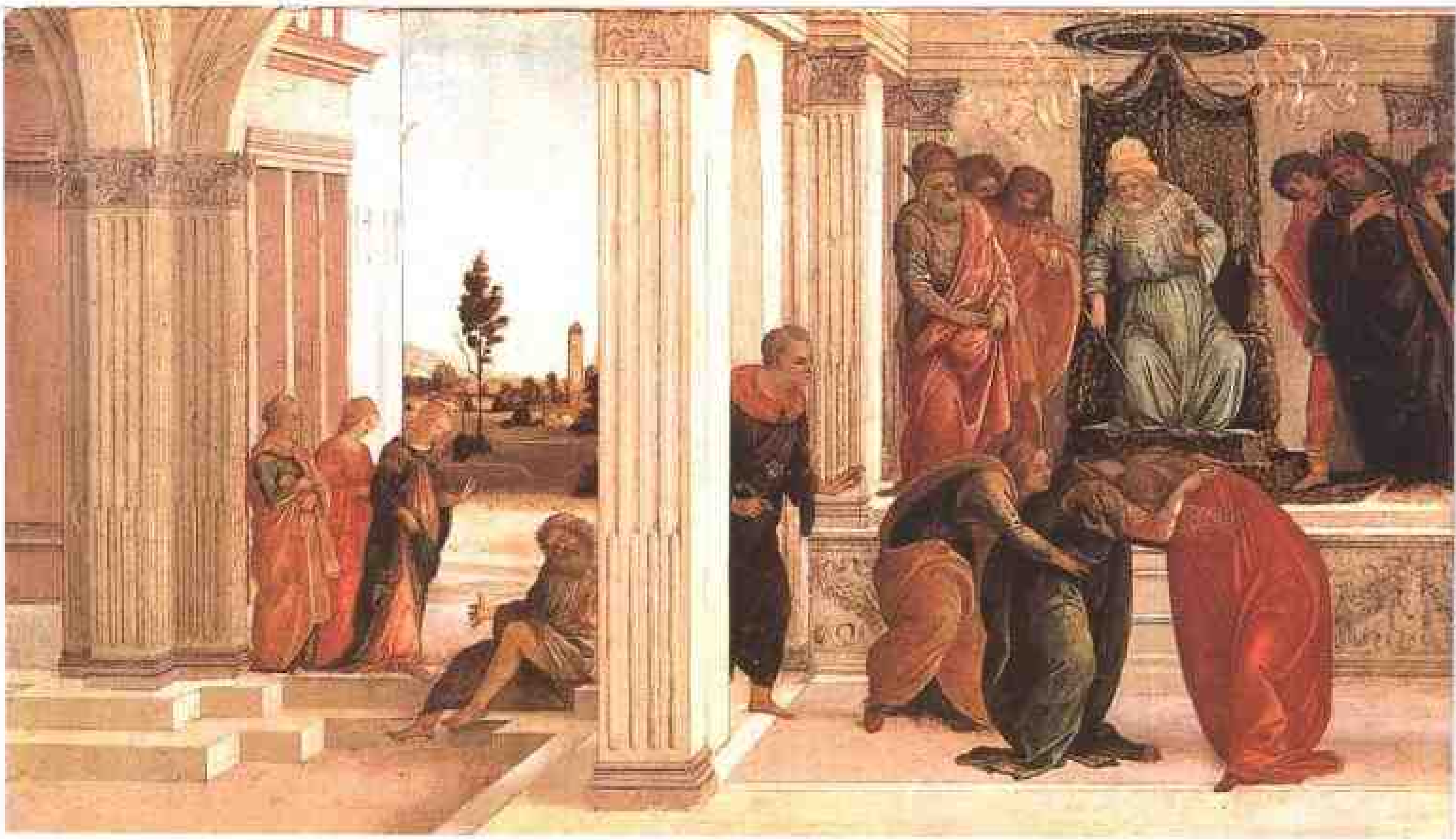
了凡·埃克的油画）。但是，他一定也对托斯卡纳艺术有所了解（1460年？）。他对模特表现出极大的关注，并赋予一种前所未有的细腻和力量（《天神报喜中的圣母》，巴勒莫）；传统象征物的布置是在一个按照已经具有文艺复兴时代特点的概念化的空间里进行的（《工作室中的圣哲罗姆》，伦敦）。

以佛罗伦萨为中心的繁荣

1450年左右，佛罗伦萨成为了西欧的精神中心。这个在经济方面超越了热那亚、卢卡、锡耶纳和比萨的城市，从1434年起就由科西莫·德·美第奇（Cosme de Médicis）控制着。作为一个百年望族的继承者、罗马教廷的银行家（市政议会在1439年接纳了主教会议的召开，他们希望通过这次会议能够使罗马和希腊的教会统一），他成了主宰意大利和平的呼风唤雨式的人物。这是一位有教养的人：他出资重建了由安基利科（Angelico）修士负责绘画的圣马可修道院，他保护过利比（Lippi）修士，还资助过乌切罗（Uccello）。尤其是他收藏有大量的艺术品（塑像、绘画、古代玉石浮雕、金银器等），并把自己的藏品向艺术家们开放。作为许多人文主义者（如翻译了柏拉图作品的马尔西里奥.菲奇诺[Marsile Ficin]）和来自拜占廷的大批学者的保护人，科西莫开了艺术资助的先河，引来意大利北部的许多小王公的争相模仿。为他服务的米歇洛佐(Miche-

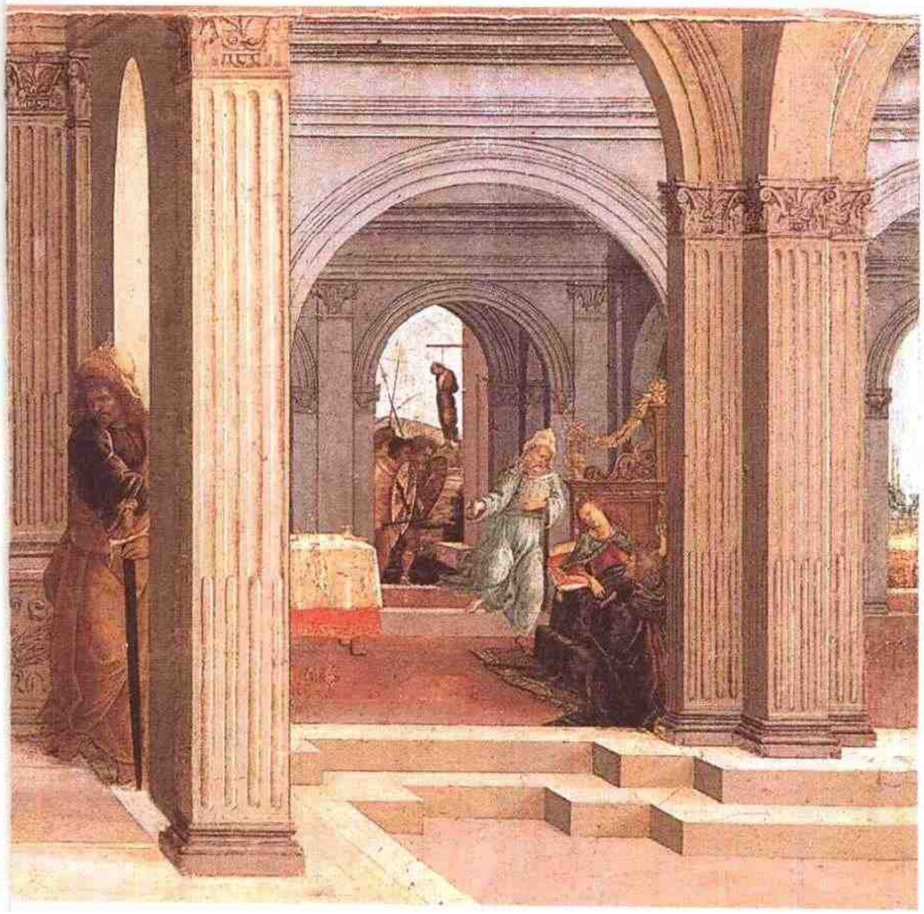


安基利科修士
(Fra Angelico)
《圣母加冕》
1434年（卢浮宫博物馆，巴黎）。只有宝座和光环是哥特式的，整体的布局完全属于文艺复兴的空间。在一种天堂般的氛围中，一切都是为了对绘画场景本身的烘托（大理石和台阶上的装饰面部多样的表情等）这跟托马斯主义的经院教育不无关联。
摄影：H. Josse © Larbor/T.



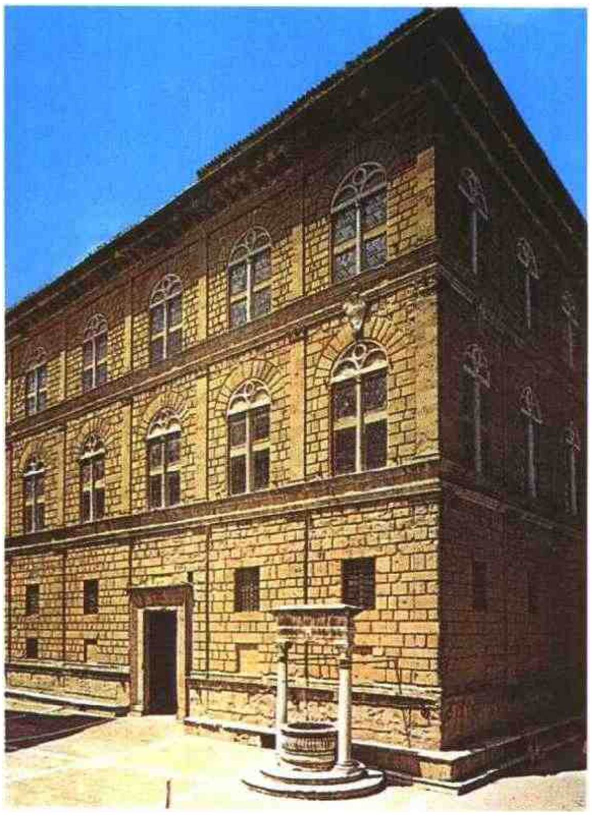


菲利比诺·利比
(Filippino Lippi)
《以斯帖的故事》
局部，约1480年（卢浮宫博物馆，巴黎）。这是一个分布在两个箱柜上讲述同一个故事的特殊例子，构成了一整套的六幅木板画今天散布在世界各地。这一圣经故事取材于《圣经·以斯帖记》，他复杂年序因表现非主要情节的背景而有所打乱。年轻的利比已经完全掌握了他学过的所有技巧，但距他后来表现出来的那种多彩奇异的风格还很远。他在这幅画中的目的是要对透视和光线进行恰当好处的处理，其画面的简洁与色彩的印象都跟所表现的婚礼的象征相吻合。
摄影 © RMN





乔瓦尼·迪·塞尔·乔瓦尼
(Giovanni di Ser Giovanni)
《埃涅阿斯和拉丁奴斯在台伯河畔的相遇》
箱柜嵌贴画，约1440年（文艺复兴博物馆，埃库昂）。这是典型的、在画坊里通力合作而成的画作，这方面流传下来的作品很少，题材是维吉尔的《埃涅阿斯纪》中的片段，讲述的是罗马的荣华，是从人文主义那里借来的题材，我们注意到，情节的一大部分都是在重新组合的建筑之内进行的，这幅集体画作的工头可能是马萨乔的亲兄弟。在这幅画中，我们不难找到马萨乔的那种造型上的果断有力和色调的鲜明，虽然程度略有减弱。
摄影 © G. Blot/HMN



贝尔纳多·罗塞利诺 (Bernardo Rossellino) 彼高洛米尼宫（皮恩察[Pienza]，托斯卡纳）。作为阿尔伯蒂的学生和执行者，当罗塞利诺在教皇庇护二世出生的村庄基础上修建皮恩察的新城时，他依然忠实于阿尔伯蒂的原则。教皇象征着理想之城的梦想，与他年轻时曾狂热研究过的人文主义经典著作相符合。摄影 ©Titus, Turin/T

lozzo)继续着布鲁内莱斯基的传统(卡雷乔别墅[Villa de Careggio]、美第奇－里卡尔迪宫[Palais Medicis-Riccardi])。他的儿子皮耶罗（1464年）统治佛罗伦萨不过短短的五年，可在酷爱艺术上更胜乃父。1438年，一位名叫多明尼科·维涅齐亚诺（Domenico Veneziano）的人请求他向科西莫举荐自己。

多明尼科（1405年？－1461年）为佛罗伦萨的艺术界带来了佛兰德斯地区绘画的秘密，同时更是一位对佛罗伦萨的艺术界了如指掌的壁画家。在马萨乔恢弘的风格中，他引进了一种以平和、清晰为特征的新色调。他节奏的稳定、人物沉思的高贵感传授给了他的诸多学生，如那位默默无闻的巴尔多维内蒂（Baldovinetti，同时也是一位镶嵌画师），特别是皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡（Piero della Francesca）。

高贵者洛伦佐（Laurent le Magnifique）的开始执政，标志着一个新阶段的出现。人们对他的评价有些偏差：正当美第奇家族的银行在欧洲的多家分行遇到危机的时候，佛罗伦萨的统治权落到了他的头上。侥幸躲过一场阴谋的他受到了刺激。尽管他不乏勇气和权术，但这位先前风华正茂的“有为青年”中的王子、作家兼诗人却开始变得忧郁起来，他在掌权中获得的满足只不过是相对的，与哲人和艺术家为伴更能使他找到慰藉。假如说他收集在圣马可修道院内花园里的古玩还不足以构成一个“学院”(那是事后才想像出的)的话，那么，他至少同时还是一位资助者和鼓励者——他曾是维罗基奥、波拉约奥罗、西纽雷利（Signorelli）和菲利比诺·利比（Filippino Lippi）的主顾。美第奇家族其余的人不甘落后，另一位洛伦佐开始和他在这方面较量，那就是洛伦佐·迪·皮尔·弗朗切斯科（Lorenzo di Pier Francesco）。此人工于心计，是他的表弟，有时也是他的竞争对手。别的大家族也纷纷效尤。

四条轴心相互交叉，把以佛罗伦萨为中心的艺术活动串联了起来：人文主义（阿尔伯蒂、马尔西里奥·菲奇诺、昂日·波利蒂安[Ange Politien]、皮克·德·拉·米兰道尔）给艺术的滋润不仅仅是在理论方面，还有对古代思想的启蒙(或者通过他们的一些几近臆断的阐释)，对透视法的继续探

讨；风格化的愿望，这与多少有些商业化的现实主义的需要产生了不小的冲突，也与在想像世界中才能充分发展的技巧上的追求发生了冲突；还有就是那些小工艺品（小塑像、珠宝）与屉柜画（cassoni：结婚用的大柜子）和床头板装饰画（spalliére）之间的紧密结合，这种绘画通常把一些图案传播得非常久远，并使我们的记忆里除了那些光辉灿烂的名字外，还为一些二流艺术家们留下一席之地。比方说，巴尔托洛梅奥·迪·乔瓦尼（Bartolomeo di Giovanni），一位真正的屉柜画工匠，先后模仿了波提切利和皮耶罗·迪·科西莫（Piero di Cosimo）的风格。此外，在乔罗拉莫·迪·克雷莫纳（Giorolamó di Cremona）和小彩画画家利贝拉莱·迪·维罗纳（Liberale di Verona）之后，还值得一提的是那位不乏魅力的佩塞利诺（Pesellino，卒于1459年）。

人文主义的贡献首先体现在阿尔伯蒂（Alberti，1404—1472年）的身上。他是画家，也肯定是纪念章制作者和建筑师(他在佛罗伦萨设计了鲁切莱宫[Ruccellai]最初的草图和新圣母玛利亚教堂的正面图)，他热衷于城市规划，在一处考古挖掘地前“感动得潸然泪下”。作为理论家，除了所有艺术家



米切罗佐
(Michelozzo)
美第奇－里卡尔迪宫的内庭
佛罗伦萨，1444—1459年。在一座气势宏伟的建筑正面的内部（权贵们的宫殿经常是城市中心的大堡垒）却是一个轻盈而高雅的内庭：受到隐修院启发的连拱廊直接从考林辛式柱头垂落下来。层间腰线上的圆形雕饰从美第奇家族科西莫一世的石刻系列中借取了题材。
摄影：G.Dagli orti © Larbor/T



雅各布·德·巴尔巴里
(Jacopo de Barbari)
《卢卡·帕乔利修士的画像》
约1495年(卡波迪蒙特国立美术馆，那不勒斯)。这位能言善辩的著名僧侣纯熟地展示出他所掌握的数学工具，在此之后数学的应用才普及到建筑和绘画当中。这幅画的作者究竟是谁现仍有争议，它的细腻是佛兰德斯式的，我们在仔细观察后，可以在悬挂着的水晶多面体中发现被反射进来的窗子(窗子没有出现在画面上)，影射了数学思辩和来自神灵的"世界之光"之间的和谐。
摄影：Rocco Pedicini
© Arch. Larbor/T.

古代人好像把建筑或绘画空间想像为一个各种元素多少有些不均匀的"混杂体"，可以进行舞台式的布置。这就是14世纪研究的起点，从而和拜占庭及中世纪壁画的不确定的空间决裂了。在15世纪，透视法提出了空间元素是均匀的观点，即透视主要是处在轴线上的，而且可以分布在一个平坦的表面上。开始时理论家们认为自己提出的透视法是"自然的"，后来又不得不承认是"人工的"，也就是说它是建立在几何学基础上的。人的目光(阿尔伯蒂)是忠实于大自然的，但它是以一个数学模型为参照才发现大自然的。

1300年前后：乔托运用透视法处理了他壁画的某些部分(帕多瓦、阿西西)。

约1330—1400年：所谓的"双焦点透视法"传播到了整个欧洲，但仍是断断续续的。它主要是对要绘制的画面进行某种测量，比方说，为绘制壁画在墙上固定方位标。

1342—1344年：安布罗焦·罗朗泽蒂(Ambriogio Lorenzetti)的*《圣母献殿》*(佛罗伦萨)与*《天神报喜》*(锡耶纳)，这是符合数学规则的透视法的最早例子，同时对灭点进行了定义。

1414年：重新发现维特鲁威(Vitruve，公元前1世纪)的文章，这使人们知道罗马人是如何看待透视问题的。

1418年前后：布鲁内莱斯基的"光学匣"，表明了在一个确定的空间内，自然视线与绘画视线之间可以完全吻合。

1443年：在阿尔伯蒂的*《画论》*中绘画被定义为像一个窗户，"一个平坦的表面截断人的视线三角体"，从而界定出这个窗户。

1450年：佛兰德斯地区的画家们进行空中透视法(通过景物的层迭)的试验。

约1450—1460年：保罗·乌切罗(Paolo Uccello)研究混合式的透视法，有时似乎是双焦点的，有时是层迭式的，有时又是"符合法则的"，但是这些方法都是建立在复杂的计算基础上的。

1465年前后：远近透视法或者"鸟瞰式"透视法(安托内罗·德·梅西纳、波拉约奥罗)：地平线很低，远处被压低，从而加强了对光线的利用。

1498年：路加·帕奇奥利(Luca Pacioli)发表了一篇论文*《论神圣的比例》*。这篇文章在1509年付梓印刷，附有许多插图，其中的大部分都被认为出自列奥纳多·达·芬奇的手笔，帕奇奥利盛赞达·芬奇，他也把皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡称为是优秀的几何学家。

1505年：第一部有关透视原理的书印刷出版(作者是来自图勒[Toul]的让·佩勒兰[Jean Pelerin])。

1525—1528年：丢勒的透视原理。为了使画家掌握透视法，既做到忠实，又可免去计算，他想像出了许多工具，比方说"透视窗"。

1537年：塞尔里欧(Serlio)在他出版的维特鲁威的文章中，奠定了戏剧舞台背景装饰的基础，这是对15世纪的透视理论的直接应用。

1559年：对变形影像(anamorphose)进行了首次描述(其实践则在半个世纪以前就开始了)。

1560年：大约在这一时期，圆圈和球形的透视法得到了发展，从而促进了地图制作技术的进步。

1576年：安得鲁埃·杜·塞尔梭(Androuet du Cerceau)发表*《实效透视法教程》*。

1587年：帕拉迪欧(Palladio)为维琴察的奥林匹克剧场提供第一个运用了透视法的完善典范，目的是为了使舞台产生纵深感。

1600年：乌巴尔多·德尔·蒙特(Ubaldo del Monte)的*《透视法六书》*面世。这是第一部全面的理论书，其中还附有关于装饰技巧的大量练习。



保罗·乌切罗
《圣罗马诺之战》
1456年（卢浮宫博物馆，巴黎）。这幅作品完成于他创作生涯的第三阶段，也就是他的最后阶段。从一幅作品到另一幅作品在风格上都严格统一。战马、盔甲、旌旗都被分解为体积，然后被重组，这不是一种立体主义的意图，而是为了阐明对世界稳定的表象的思考。场面的混乱变成了细工镶嵌，色彩清晰而虚幻，背景被放置得很高，而且是逆光的，这些都加重了人物神奇的一面。
摄影：© Foxxis/T

都有的"自恋情结"、艺术作为死亡的缓和剂等极具现代性的思考之外，他还写了一些模仿古代文献的文章（乌切罗就从他写的关于"远古洪水"的文章中获取了灵感，该文现藏于圣母玛利亚福音教堂）。

他满怀热情地把问世于1475年左右的《建筑原理》题献给布鲁内莱斯基，这部以柏拉图的"理想美"为基础的著作，触及了古典主义绘画的准则。在佛罗伦萨之外，阿尔伯蒂还设计了弗拉雷的钟楼、曼图亚的圣安德烈亚（Sant' Andrea）教堂，尤其是里米尼的那座一大半属于异教风格的西吉斯蒙特·马拉特斯塔（Sigismond Malatesta，1450年）神庙。他在卢恰纳·劳拉纳（Luciano Laurana）眼中享有很高的威信，后者改造了乌尔比诺公爵府，还促使了城市规划中的乌托邦的出现，菲拉莱特（Filarète，1400—1465年以后）的城市化乌托邦随着也得到了发展。菲拉莱特是斯福尔扎在米兰建造医院的设计师，还是梵蒂冈的青铜门的雕塑家，他把对一座想像中充满异教化的城邦建筑（包括教堂）的细致描述题献给了皮耶罗·德·美第奇（Pierre de Médicis）。至于克罗纳卡（Cronaca，1457—1508年）——这是个绰号，意为"古董商"，他完成了同样具有佛罗伦萨情趣的斯特洛兹宫（Strozzi，始建于1489年），外部宏伟，内部优雅。

作为美第奇家族别墅的优秀之作，卡亚诺土冈(Poggio-a Caiano，朱利亚诺·达·桑伽罗的作品，1485年)外观上丝毫没有一个城堡的样子，而是很巧妙地朝一个纯天然的背



皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡
(Piero della Francesca)
《真正的十字架的创造，萨巴女王》
局部，1452—1459年
(圣弗朗切斯科教堂，阿雷佐)。在这幅已受损的壁画上，景物和人物通过多样而巧妙的光线技巧融入有限的空间里，从而超越了故意缺少表情的、颗粒状的、像是覆盖着一层珐琅似的画法。
摄影：Scala © Iarbor/T

景开放。朱利亚诺·达·桑伽罗(Giuliano da Sangallo，1445—1516年)，“三大桑伽罗”之一，是一位被洛伦佐发现和保护的工匠，他轻而易举地适应了人文主义的雅致的风格，甚至还接受了布鲁内莱斯基的一些尚未被实施过的观念。他对考古学研究很深，还是位革新家（普拉多的囚禁圣母教堂、佛罗伦萨的孔第宫[Palais Gondi]、圣灵教堂的圣器室，以及一些筑有防御工事的别墅）。从1490年起，在那不勒斯就出现了许多模仿他的人。

与此同时，在绘画面前，雕塑正逐渐失去它在该世纪初所起到的领导作用。它趋向于在装饰上兼收并蓄（贝内德托·德·马亚诺[Benedetto de Maiano]），接着又遵循了阿尔伯蒂的规则，并贪婪地吸取古代题材（阿戈斯蒂诺·德·杜乔[Agostino de D—uccio]）。阿尔伯蒂之所以会扮演这么重要的角色，并在他死后仍被文人们继续传诵，那是因为他在关于透视法的争论中一直处于权威地位。

如果仅从这些争论本身来看，保罗·乌切罗(Paolo Uccello)的独特性并不能被人意识到，他经常地被人视为哥特式的迟到的代表人，或者被认为是一个“戏剧性的人物”。他大约在吉尔伯蒂身边度过了艰难的开端，然后又到威尼斯做镶嵌画师。他在帕多瓦创作了《巨人们》(已失)，受到了曼特尼亚的赞扬，然后又在波兰创作了深受人文主义启发的《耶稣降生》(最近发现了该画的残片)。他一生（其生平一直被人争论）的顶峰是在佛罗伦萨为美第奇家族创作的《圣罗马诺之战》(1456年，分藏佛罗伦萨、伦敦和巴黎)，以及圣母玛利亚福音教堂中的绿庭院上的壁画。这位谜一般的人物(《圣体遭人践踏的传奇》，乌尔比诺)，奉行一种随意地拆散而后重构的双焦点透视法，有时也模仿他的朋友多纳泰罗的浮雕。他在布置色彩和体积的时候，只出于氛围上的需要而不讲究人物行为的真实性。

我们对皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡(Piero della Francesca，约1416—1492年)的了解也并不多。这位画家、数

学家出生在托斯卡纳附近。他曾受到马萨乔的影响，不过，通过把几何学运用于透视法，他超越了老师，这种几何学的严谨性让人产生深刻的印象。他在阿雷佐（Arezzo）通过《真正的十字架的发现》壁画系列，确立了自己的观点。画中散发着的轻松、清晰而非人间的气氛在后来的几幅圣母画中变得柔和了，但是依然十分严峻，他达到平衡点要等到木板画《耶稣受笞图》（乌尔比诺）。这位画家的极具精神性的艺术在他1470年之后写的几篇文章里得到了阐释，正是这些成就使



菲利波·利比
(Filippo Lippi)
《怀抱圣子的圣母与两天使》
约1465年（乌菲兹美术馆，佛罗伦萨）。作为惟一一位没有画过耶稣受难像的佛罗伦萨画家，利比成为马萨乔的严肃风格和普通人更能接受的信仰与兴趣之间的桥梁。但是如果停留在这种享受的欲望（他以自己的情人作为圣母的原型）中，那就错了，就忽视了这幅名画的完美和谐以及把圣母和带着狡猾微笑的求情天使放到了窗户状的画框之外这一大胆创新。
摄影：Scala © Larbor/T



安东尼奥·波拉约奥罗
(Antonio Pollaiolo)
《西克斯图斯四世之墓》
局部，1493年（梵蒂冈地窖，梵蒂冈城）。这是这位教皇兼考古学家的坟墓上的装饰青铜浮雕之一。根据一种可以追溯到柏拉图的习惯，"Astro-logia"词的意思是天文学，那正是死者在生前所推崇的。我们注意到，裙子上的许多褶皱、面部欣喜的神情和精心处理的装饰（包括人物脚上的凉鞋）都颇具古希腊的精致趣味。
摄影：Scala © Larbor/T

他直接影响到了安东尼奥·德·梅西纳（Antonello de Messine）和乔瓦尼·贝利尼（Giovanni Bellini），以及稍后的彼鲁基诺，甚至拉斐尔。从绘画中清除了一些悲怆感的皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡在佛罗伦萨没有赢得很大的反响，而在乌尔比诺或者威尼斯，尤其在罗马及其周围却极为成功。他的艺术很快就被梅洛佐·德·福尔利（Melozzo de Forli）和安托尼亚佐·罗马诺（Antoniazzo Romano）传播开了。皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡在17世纪很快被人遗忘，又在不久之前被重新发现（也许评价有些过高）。

寻找一种不同风格的愿望成就了佛罗伦萨最著名的画家菲力波·利比（Filippo Lippi，1406—1469年）。这位放浪形骸的僧侣的浪漫传奇妨碍了人们对他的艺术进行严肃的考察。马萨乔在卡尔米纳（Carmine）作画时他才刚刚入门，他比不上马萨乔悲剧性的张力，却保留了他的节奏（通过构成的线条以及人物的目光，仿佛在空中划出的非物质性的线条），同时又在这种节奏中浸染了一种温柔。而正是这种温柔感，使人不公正地将他看做只是一位画圣母像的专家。他把安基利科修士的视像变得更具肉感，同时预示了波提切利那种微妙的波浪式的线条的到来。他的壁画装饰（普拉托、斯波莱托[Spolète]等）表明了他不仅仅具有乐观主义，还具有渊博的文化。

安基利科修士在罗马的学生贝诺佐·戈佐利（Benozzo-Gozzoli，约1442—1497年）漂泊的一生也充满了这种气质。他在美第奇宫殿里重画了《三王来拜的队列》（1482年）——实际上，画中表现的是佛罗伦萨的一次宗教会议，非常出名，而且远不是像别人传说的那样，令订货人不满，反而为他赢得了来自沃尔特拉（Volterra）、圣吉米尼亚诺（San-

维罗基奥
(Andrea Verrocchio)
《巴尔托洛梅奥·科列奥尼骑马像》
1482—1488年（威尼斯）。在艺术家去世之后才最终完成的这尊巨人雕塑的原型是雇佣兵队长贝加莫(Bergamo)，贝加莫为威尼斯做出了巨大的贡献。在他的遗嘱里将一笔巨资捐给共和国，条件是要为自己树立一尊雕像。这尊"世界上最美的骑马雕像"，体现了文艺复兴时期人们喜爱的、对"英雄"的具有装饰风味的表现，对后世产生了巨大的影响，直至巴洛克时代（包括对绘画）。
摄影：Scala ©Larbor/T

Gimignano）以及后来比萨的许多订单。他善于陈述事件的本领以及各种可爱的发明跟他天生的奢华感相得益彰。安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥（Andrea del Castagno，卒于1457年）则几乎正相反，他强调的是那些更苦涩的价值。他夸张地表现人体的生命冲动，并把所有的透视都转化为没有深度的视像，正因如此，在为佛罗伦萨大教堂的骑马雕塑画像时（1455年），他才会和乌切罗针锋相对。

波拉约奥罗兄弟（Pollaiolo），即安东尼奥（Antonio，1431？—1498年）和皮耶罗（Piero，1443？—1496年）的荣耀主要来自长兄的多才多艺。他既是金银匠、艺术书籍装订工，又是刺绣品图样的绘制者。是他第一个把男性裸体表现在雕刻和壁画上。他为数不多的绘画（1480年左右），通过解剖的力量，促进了对深浅映景法的应用；运用这种方法可以把一个巨大的背景推远而不会使之消失（而不是像佛兰德斯地区画家那样把背景平摊开）。在使用异教的讽喻故事和神话传说方面，他的画还蕴涵着某种轻松和欢快。他给曼特尼亚、丢勒和米开朗基罗留下了深刻的印象。他的兄弟兼合作者似乎因他的名声而得到了几个绘画的订单：安东尼奥所特有的强烈线条与色彩的掷地有声，在皮耶罗那里却令人感到压抑。



维罗基奥（Verrocchio）是美第奇家族的古玩修理匠。作为雕塑家，他属于多纳泰罗的一派，但是他的声名却来自于他的画室（在那里可以讨论数学和音乐）。实际上，任何一幅画都不能确凿无疑地归在维罗基奥一个人的头上。在他的助手中有洛伦佐·迪·克雷迪（Lorenzo di Credi）、彼鲁基诺以及早期的列奥纳多·达·芬奇。

多明尼科·吉朗达约
(Domenico Ghirandaio)
《圣弗朗索瓦的生平，他的死，以及检查五伤》
约1483年（佛罗伦萨圣三位一体教堂）。吉朗达约是一流的壁画家，他善于吸收多种多样的风格及技巧。对于一个长期让人以为已被乔托及其门徒挖掘穷尽的题材，他居然使之重新焕发出活力，他把悲剧场面插入到以极为娴熟的手法处理过的亲切的背景之中，无论在景

基兰达约家族的画室更坚决地转向了绘画。这个大家庭的长子——多米尼科·基兰达约（Domenico Ghirlandaio，1449—1494年）重新把壁画放在一个通俗的，甚至带有摄影性的叙事框架里。尽管资产阶级在他那有点罗嗦的绘画里（三位一体教堂内的系列组画，圣母玛利亚福音教堂内的系列组画等）感到洋洋自得，但这一点却不应使人忘记他画肖像确实有一套，他有人文主义的倾向，而且风格谨慎而清晰；在这种风格里，高雅并不排除笔力的扎实，也不排除在准确表现1480至1490年间的佛罗伦萨生活时流露出来的质朴情感。

桑德罗·波提切利（Sandro Botticelli）（1445—1510年）不太幸运。他的盛名（一个世纪以来）居然建立在一些长期以来一直和菲力波·利比的作品混淆不清的圣母像以及很晚才画的《耶稣神秘降生》的基础上。他同时代的人都赞美他



色，还是在建筑方面都是如此（例如，巨大的蜡烛突出了深度），而人物形象则都是经过"现实主义"的变异处理的，仅其技术的细腻就足以使瓦萨里赞叹不已了。
摄影 © Alinari/Giraudon

人物的坚定神态和他的透视法知识，后来有一种说法还把他看做是拉斐尔前派的先驱，这是荒谬的。他是一位有意志的艺术家，不管是沐浴在托斯卡纳花园的复杂光线中的讽喻故事《春》，还是画出第一幅真正的裸体女像《维纳斯的诞生》，用的都是和他在那些少女成分大于母性的圣母像中同样娴熟的质朴。他的作品是美第奇家族生活的形象表现，在那个环境里，柏拉图式的不可接近、只可暗示的"美"（即菲奇诺向他们所讲的"光彩"）无处不在。尽管一个经久不衰的神话那么讲，却没有确凿可信的证据表明，这位性情平和、善于表达愉悦（《光辉的圣母》）的画家曾经因为萨伏那罗拉(Savonarole) 的预言而感到深深的震撼。

在他周围，需要提到的是雅各布·德尔·赛拉佑(Jacopo del Sellaio)——屉柜画的优秀画家，和弗朗切斯科·波托奇尼(Francesco Bottocini)——一位名字和他相似，而且也不无才能的模仿者。波提切利还画了乌尔比诺的几个镶嵌工艺品的图案。那种艺术在维罗纳的乔瓦尼(Gionanni de Vérone)和贝加莫的达米阿诺(Damiano de Bergame)那里已经变得重要起来了。它接受了透视法，甚至皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡的影响（朗迪纳拉[Lendinara]兄弟在摩德纳[Modene]），在写实画法上甚至能和佛兰德斯地区艺术相抗衡（蓬泰利[Pontelli]，在乌尔比诺）。



菲力波·利比（Filippio Lippi，1457？－1504年）起先受到父亲菲力比诺和波提切利的影响，但他的悲怆气氛比他们更浓烈，其中还间杂着带有古代的模糊痕迹的精美装饰。接着，曼特尼亚式的"罗马"趣味改变，甚至推翻了原本清晰的布局（圣母玛利亚福音教堂内的斯特洛兹[Strozzi]礼拜堂）。他曾经在斯波莱托(Spolète)、帕特罗(Patro)作过画，甚至远至罗马。在佛罗伦萨之外的托斯卡纳绘画，主要是阿雷佐的工地，该城自从中世纪在那里发现了具有希腊风格的罗马陶器后就成了文化中心。阿雷佐受到了大画家斯比耐洛·阿雷蒂诺(Spinello Aretino)创作（13世纪末期）的深刻影响，后来接替他的是比奇·迪·洛伦佐(Bicci di Lorenzo)和皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡。

至于锡耶纳，自从多纳泰罗在那里经过以后，激起了一股人文主义潮流。起初，委奇埃塔(Vecchietta)还将这种人文主义潮流与当地的传统相中和，但是弗朗切斯科·迪·乔尔乔·玛尔蒂尼（Francesco di Giorgio Martini）则坚决地强调了人文主义的方面。他是一位风格细腻的画家，跟波提切利很接近，





波提切利
(Botticelli)
《春》
约1487年（乌菲兹美术馆，佛罗伦萨）。这幅作品可以被称之为"维纳斯的统治"。这位女神已经同化为人文主义者眼中的人性（文明的和谐）。她温柔地带领着美惠三女神翩翩起舞。与此同时，赫尔墨斯（Mercure）则伸手让云儿停下脚步。右边，被和风之神（Zephyr）追求着的"青翠"仙女克洛丽丝（Cloris）则通过一种出人意料的"分身机制"变成了鲜花女神，即"春天"的诗意人格化形象。
摄影：© *Nimatallah-Artephot/T*





波提切利
(Botticelli)
《怀抱圣子的圣母和施洗者圣约翰》
约1470年（卢浮宫博物馆，巴黎）。这是无争议的一幅精美的杰作。在恬静的自然装饰中，波提切利把圣母和圣子引进一种新的氛围当中，使人想起维吉尔的诗歌。前景中带有装饰的细节体现出他和维罗基奥（Verrocchio）的接触。
摄影 Hubert Josse
© Larbor/T

波提切利
(Botticelli)
《维纳斯的诞生》
约1484年（乌菲兹美术馆，佛罗伦萨）。女神对自己出现在世界上所表现出的惊异表情是广为人知的，然而她还被凭空赋予了一种没有道理的"忧郁"。这幅作品附有美第奇家族的宠侍昂日·波利蒂安（Ange Politien）的一首诗。长发的极度卷曲告诉我们，在吹向大地的风中，这美丽的瞬间是如何地使周围的空气颤动着。
摄影 Scala © Larbor/T

1455年：亚历山德罗·菲力贝皮（Alessandro Filipepi，后被称为波提切利[Botticelli]）诞生。他最初做一位金银匠的学徒，后又离开那里，入了利比（Lippi）的画坊。

1470年：他拥有了自己的画坊，并为商人法庭作《力量》一画。

1472–1475年：多次以《三王来拜》为主题作画，并为美第奇家族许多成员画肖像。

1478年（可能在这一年）：为洛伦佐·德·皮尔·弗朗切斯科创作《春》（La Primavera）。

1480年：为杜尔纳布欧尼（Tornabuoni）家族的勒米别墅（Villa Lemmi）作壁画（在卢浮宫博物馆存有局部）。

1481年：和科西莫·罗赛尼（Cosimo Rosselli）、彼鲁基诺、基兰达约等一起被西克斯图斯四世召到罗马，为西斯廷教堂做装饰。

1482–1484年：返回佛罗伦萨后，收到美第奇家族新的订单——《帕拉斯和半人半兽怪》、《维纳斯的诞生》以及为洛伦佐·德·美第奇画的《战神与维纳斯》。

1483年：为洛伦佐画了四幅屏板画，据薄伽丘的记载，画的内容是"诚实之诞生的故事"。

1485年：《华美的圣母》，这是他最著名的一幅圆形画。

1488年：在圣玛德莱娜修道院画《天神报喜》。

1491年：参与审定多姆大教堂(Dôme)的正面设计图。大概在这个时期，他完成了《阿贝尔的诽谤》，依据的是阿尔伯蒂曾经提出的一个人文主义的方案。

1495年：接受洛伦佐·德·皮尔·弗朗切斯科的订单，开始为《神曲》画一系列精美的插图。

1498年：为韦斯普奇(Vespucci)家族作画《维吉妮与卢克莱修的故事》。

1501年12月：完成《神秘的降生》(伦敦)。这是他惟一一幅标有日期，并且如（？）通过画面用希腊文写的模糊不清的签名(?)可以确认的作品。在此之后的几件作品都保存得很差。

1503年：在佛罗伦萨的一首诗中，他被列入那个时代绘画界的荣耀之一。

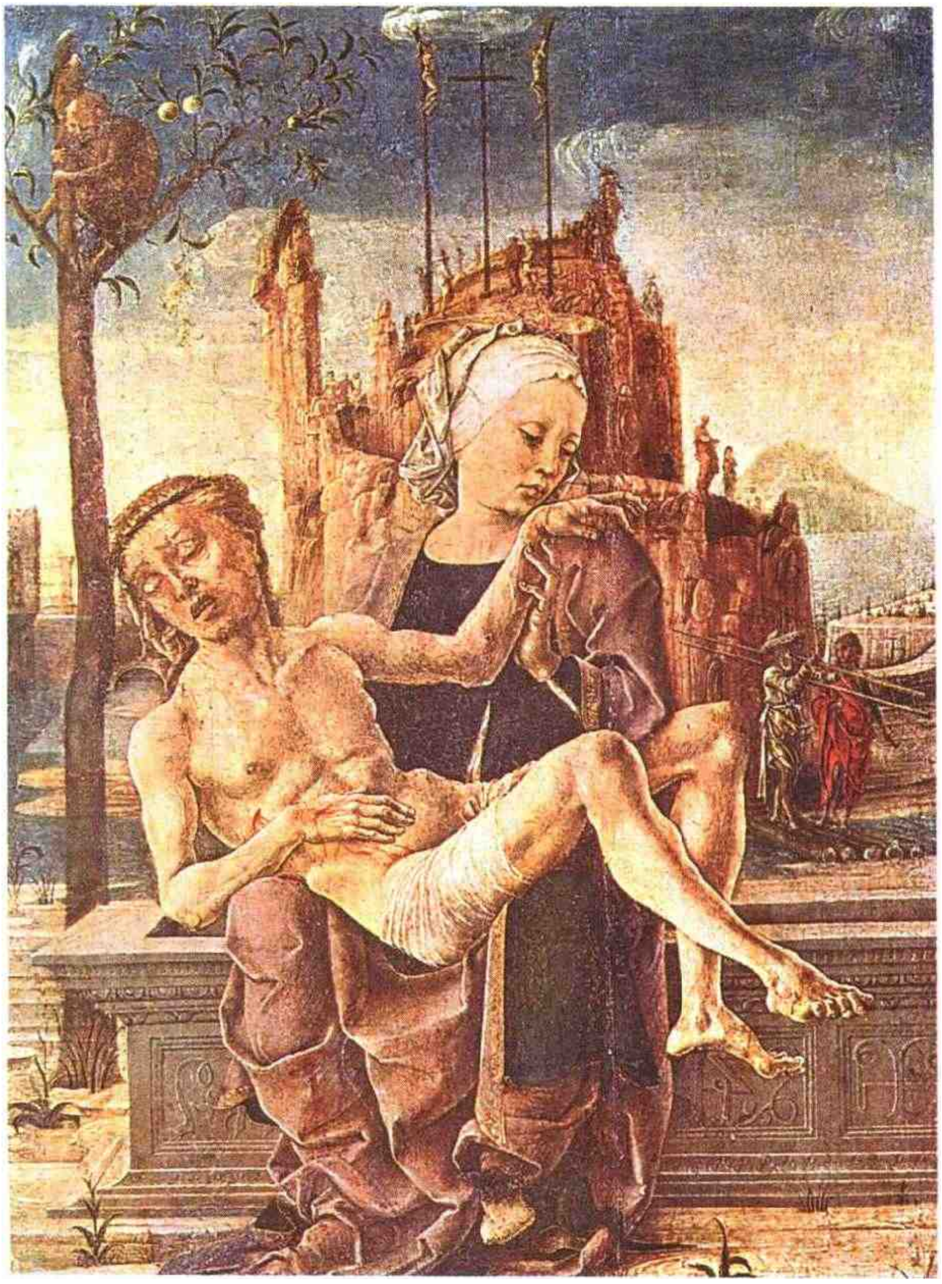
1504年：成为负责为米开朗基罗的《大卫》选址的委员会成员之一。

1510年：波提切利逝世于5月17日。去世时既不贫穷，也没被人遗忘，被埋葬到欧尼桑蒂(Ognisanti)公墓（今为礼拜堂）里。

科西莫·图拉
(Cosme Tura)
《哀悼基督》
1468年（科莱尔博物馆，威尼斯）。尖锐的笔法成为大部分弗拉雷画家的共同之处，它也反映出图拉在帕多瓦的学习经历，也许还有德国的影响，这一点既表现在形式的任意性上，又表现在象征物上（这里的猴子是对基督死亡感到害怕的罪人的象征，这宣告着救赎）。悲哀的感情通过近乎残酷的解剖变形而得到表达。
摄影：© Titus/T

他使锡耶纳特有的传统主义实践（马泰奥·迪·乔瓦尼[Matteo di Giovanni]，约1470年；吉罗拉摩·迪·本维努多[Girolamo di Benvenuto]，1498年）转向了文艺复兴。弗朗切斯科还是一位阿尔伯蒂派的建筑师，同时又是雕塑家和装饰家，此外，他还是历史上最伟大的工程师之一（水利工程、防御工事）。他不仅在锡耶纳工作，还在科托纳、罗马、那不勒斯、米兰，尤其在乌尔比诺工作过。

托斯卡纳和翁布里亚之间，以及跟玛尔奇地区之间的接触，在很长时间以前就存在了，证据就是真蒂尔·达·法布利亚诺（Gentile da Fabrino）。而艺术品交流的不断加深，则主要体现在西纽雷利（Signorelli，1445—1523年）身上。他出生在科托纳，是皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡（1475年）的徒弟；他在奥沃尔维托的大教堂(Dôme d' Ovorvicto，1499—1502年)延续了安基利科修士既定的方案，并添加了一幅《地狱》图和一幅《伪基督》图（大概是为了谴责萨伏那罗拉），其风格更接近于波拉约沃罗，米开朗基罗也对他大为赞叹。



他在线性方面的追求与他对色彩效果的追求一样强，给他的绘画以一种新颖的力量（沃尔特拉[Volterra]的《天神报喜图》），然而他的《潘神的学派(统治)》（柏林，已损坏）可能是对洛伦佐（他的那些人文主义者朋友们都将他比为这位林间的神）宫廷所梦想的世界的表述，画中的人物同样强健，并且笼罩着一层黄昏般的神秘气息。他的主要助手——佛罗伦萨人巴尔托洛梅奥·德拉·加塔(Bartolomco della Gatta）的绘画和他的作品难以分别。帕多瓦两



安德列亚·曼特尼亚
(Andrea Mantegna)
《夫妇厅》
约1473年（穹顶的眼洞窗，曼图亚公爵府）。栏杆周围的八个裸体小天使受到了多纳泰罗的启发，黑人女人证明了曼图亚宫廷里存在着非洲奴隶；孔雀象征婚姻女神朱诺（Junon），并淡化了整个场面的不严肃性。这幅作品影响了后世的绘画，这种影响从科雷乔（Corrège）开始，直到18世纪，还体现在被耶稣会专家们复制的风格主义式和巴洛克式的许多穹顶上。
摄影：© *Scala*

个世纪以来都是一个文化大都市：帕多瓦大学里有整整一批非正统的亚里士多德派哲学家、医生和植物学家，而且那里保存有对罗马历史的十分强烈的记忆（李维就是当地人）。在这种氛围里，出现了安德列阿·曼特尼亚（Andrc-a Mantegna，1430－1503年）。曼特尼亚是斯夸奇奥内（Squarcione）的徒弟兼仆人，后者是一位充满传奇色彩的古玩商、名噪一时的骗子和画家，后来他逃跑了。斯夸奇奥内的艺术尽管以堆积古玩和自然奇珍为主导，在后来却被路过的多纳泰罗以及佛罗伦萨绘画扭转过来了。作为曼图亚的贡扎加(Gonzague)家族的正式画家（1459年），曼特尼亚既能重建一些萦绕他想像力的历史建筑空间(《凯撒的凯旋》，汉普顿宫），又能完全按照一个房间的实际布局来组织绘画空间(夫妻房，曼图亚)，两者具有同样强烈的张力。他留下了一个取之不尽的古代主题的宝藏，其中体现的是一种完全精神性的艺术，或具有悲剧性的解剖学的力量（《圣塞巴斯蒂安》，约1470年维也纳艺术史博物馆，约1480年巴黎卢浮宫博物馆；《死去的基督》，约1481年，布列拉[Brera]，米兰），或充斥了渊博的寓意，这是对14世纪初期特有的、带有英雄主义追



路加·西纽雷利
(Luca Signorelli)
《但丁被阻在炼狱门前》
壁画中的圆形画饰，1499—1500年(奥尔维耶托大教堂)。在奥尔维耶托的装饰中，西纽雷利把*《神曲》*的作者与古代诗人们(荷马、维吉尔)相提并论，对于但丁在冥界的一段旅行，画家以最为粗犷的风格表现出来——清晰的轮廓，单纯的色调和鲜明的明暗对比。
摄影：Scala © Larbor/T

求的、纯个人的、几乎梦一般的阐释。

曼特尼亚在形式上的贡献很快就被弗拉雷画派运用得十分明显。这一画派保留了他对坚硬的、甚至矿化了的形状的爱好，又使它服从于其它的扭曲(在凡·德尔·威登经过以后)。埃斯特(Este)家族的奇法诺亚(Schifanoia)宫的装饰(1470年左右)标志着弗拉雷艺术的颠峰：这是一组经过复杂规划的、整体气势恢弘的壁画(由科西莫·图拉[Cosme Tura]、弗朗切斯科·德尔·科萨[Francesco del Cossa]、埃尔科勒·德·罗伯蒂[Ercole de Roberti]完成)。在这些壁画中，宇宙跟宫廷生活和民间生活联系在了一起，可以被看做是文艺复兴精神的稍稍过于繁复却激动人心的表现。要知道那时候，哥白尼的老师雷杰欧蒙塔努斯(Regiomontanus)受到西克斯图斯四世(Sixte IV)的保护，开始公开批评托勒密(Ptolémée)的系统和静止不变的宇宙理论。黄道十二宫和行星的符号在此以前都是神的秩序存在的证据，就像我们可以在林堡兄弟那里看到的那样，有时甚至是一种可怕的宿命论的证据。对世俗的所有重要或次要的神的借用，则将这些符号转变成了一种井然有序的仙境的记号，而且不再盲目。从此之后，人只能单独地面对日月星辰，但人并不因此而失落，因为柏拉图式的关于普遍对应的体系重组了一个可以为人居住的世界。

伦巴第中部(米兰)，原来只是流行小彩画的地区，在福帕(Foppa，约1460年)的时代开始认识了大型绘画，但直到列奥纳多·达·芬奇(1481年)的来临，才起了深刻的变化。曼特尼亚和弗拉雷的艺术家们的艺术在帕多瓦、布伦亚(佐波[Zoppo]，1460年前后)和威尼斯找到了真正的反响。本地风格长期依赖拜占廷的典范，只是到了弗朗佐·维涅齐亚诺(Forenzo Veneziano)，尤其是雅各贝罗·德尔·菲奥尔(Jacobello del Fiore，约1400年)那里才得以独立出来。雅各贝罗·德尔·菲奥尔曾经与真蒂尔·达·法布利亚诺有过交往。托斯卡纳的文艺复兴相继影响了雅各布·贝利尼(Jacopo Bellini)和安东尼奥·维瓦利尼(Antonio Vivarini)。但是在1454年，曼特尼亚娶了雅各布的女儿为



雨果·凡·德尔·戈斯
(Hugo Van der Goes)
《牧人来拜》
木板画(中部),1476－1478年(乌菲兹美术馆,佛罗伦萨)。作为凡·戴克(Van Eyck)的门徒,这位艺术家的创作生涯很短暂(他患有精神疾病)。于1480年被运送到佛罗伦萨后,这幅三折画在那里产生了很大的影响,尽管这种影响经常被人夸大。他使用一些现实主义的非凡手法,并放置了许多已经成了古风的元素(捐赠人的微小表情的单调),同时还大胆地把温暖而清晰的不同颜色协调起来。摄影 © Giraudon/T

要,这为威尼斯的那些画室带来了帕多瓦的精饰之风,而克里韦利(Crivelli)又进一步强化了这一趋势,此外还有穆拉诺画派(代表人物有巴尔托洛梅奥·维瓦利尼[Bartolomeo Vivarini]),虽然程度较轻。真正走出重要一步的是真蒂尔·贝利尼(Gentile Bellini),他试用了新的透视法,而到了乔瓦尼·贝利尼(Giovanni Bellini)那里,则完全革新了。后者将(在1465至1480年间)安托内罗(Antonello)的用光和皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡的空间性结合到一起。

伴随着威尼斯共和国发生的政治上的变化,上述现象还扩展到了许多在此以前一直墨守成规的画坊:阿尔维斯·维瓦利尼(Alvise Vivarini,就在威尼斯本地)、蒙塔涅(Montagna,在维琴察)、奇马·德·科内格利亚诺(Cima de Conegliano),他们都是一些不可忽视的画家。奇马·德·科内格利亚诺使得神话题材的绘画与宗教题材的绘画得以在威尼斯公国共同存在下去,他画中景色的纯净透明预示着乔尔乔涅的到来。而贝利尼的伟大风格使得威尼斯一下子就触及到了文艺复兴的鼎盛。

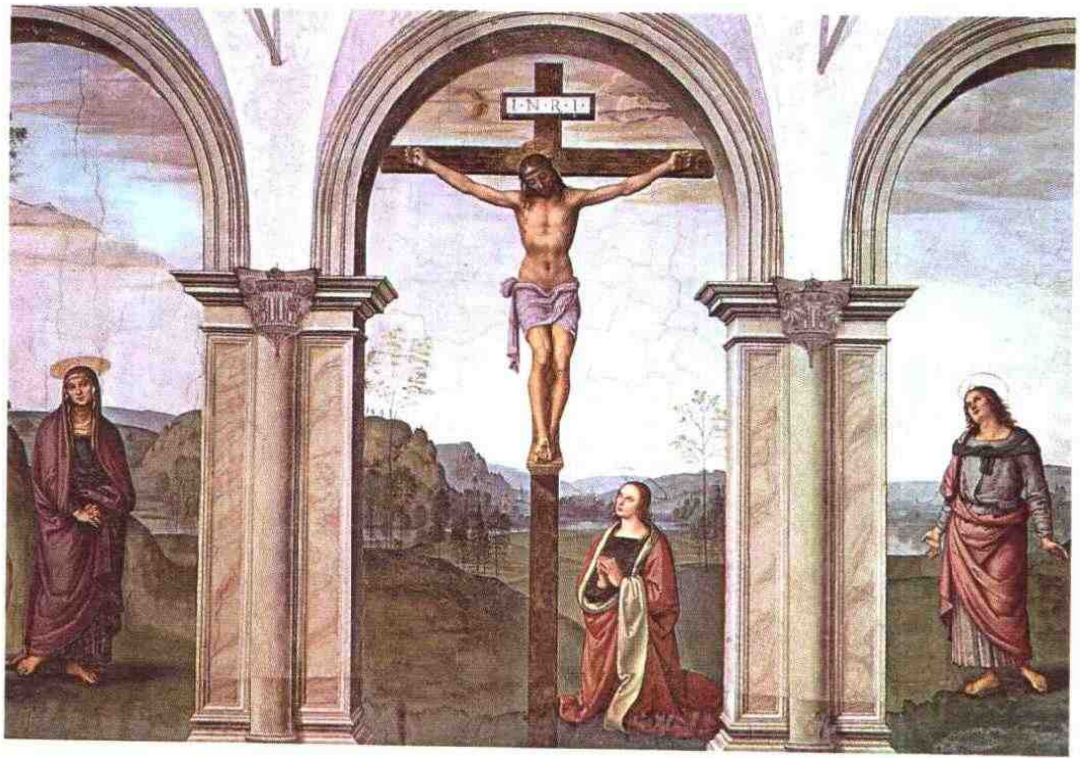
鼎盛时期，从罗马到威尼斯

到了14世纪末，许多不完全来自本地的艺术家汇集在佛罗伦萨。彼鲁基诺是委罗基奥的门徒，但他来自翁布里亚，并明显对多明尼科·维涅齐亚诺（Domenico Veneziano）和皮耶罗·德拉·弗朗切斯科感兴趣。大师们对秩序和立体感的追求在他那里从属于一种对节奏感的探索，这种节奏感主要讲究上下层面，尤其讲究自然光。托斯卡纳的真实的天空出现在了画中，有时这样的天空还会同当时的建筑一起出现在《圣经》场面甚至神话场面（《阿波罗和马尔叙阿斯》）里。但在1505年之后，彼鲁基诺的艺术开始萎靡，因而受到了不公正的评价。

锡耶纳人潘托瑞丘（Pinturicchio）的情况也差不多。他在那个时代里显得有点格格不人，他那丰富、优美而细腻的



皮耶罗·迪·科西莫
(Piero di Cosimo)
《西莫娜塔·韦斯普奇》
约1503年（孔代博物馆，尚蒂伊）。这个传奇般的名称是源于浪漫主义传统以及写在画下端的一句题词，但X光照射显示出那句话是伪造的。它可能是埃及女王克娄巴特拉（Cléopatre）的头像（眼镜蛇、大衣或者仅仅是东方织毯，发间的珍珠），而其真正的寓意已不为人所知。从那似乎在探问空间的身体轮廓和黑云压境的背景之间的关系中，涌现出一种非常的诗意。
摄影 H. Josse
© Larbor/T

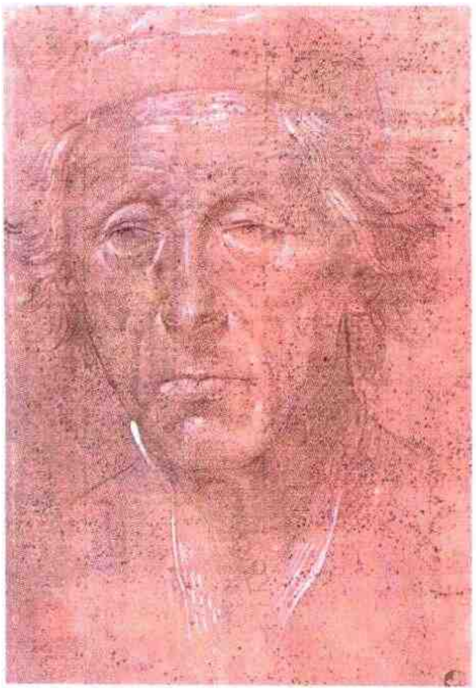


佩鲁吉诺
(Perugin)
(原名皮耶特罗·瓦努奇[Pietro Vanrucci])
《耶稣上十字架刑》
1493–1496年(佛罗伦萨)。这幅壁画是这位翁布里亚画师最为得意的手法佳例之一。它被排列为横向画架的样子，更多地表达了人物的表情而不是画面本身——圣母的凝神静思、施洗者圣约翰的痛苦怜惜。事件属于过去，感情则是跨越时空的。极其洗练清晰的景色更突出了这种印象。它在深度上除了天空之外，别无一物，并被框在那三个几可乱真的罗马式假拱廊之中。
摄影：© Scala/T

风格勉强与一种非力波·利比式的考古、博学的追求取得一致。经过在罗马的多年工作后（西斯廷小教堂，1481年；波尔吉亚[Borgia]内室，1491年，一直持续到1510年），他最优秀的作品是在锡耶纳，那就是大教堂的彼高洛米尼(Piccolomini)“书店”的装饰(《教皇庇护二世的生平》，1504年)以及为暴君潘多尔弗·彼特鲁奇(Pandolf Pettrucci)所画的作品《奥德修斯和珀涅罗珀的故事》。至于皮耶罗·迪·科西莫(Piero di Cosimo)(1462–1521年)，他从科西莫·罗塞利(Cosimo Rosselli)那里继承了佛罗伦萨的那种丝毫不考虑到精神理想的工匠式传统，但在他具有神秘性、有时如梦境一般的作品中，却表现了这种精神理想。他的自然主义倾向，不向佛兰德斯绘画讨教，而是在一种边缘性的、既有物质性又似梦境的神话中找到了营养源泉，这种神话符合他那忧郁的气质——《蜜的发现》、《森林大火》、《火神伏尔甘和风神埃俄罗斯》、《半人半兽怪和拉皮泰人之战》。他那八面玲珑的艺术生涯使他在美第奇家族及其敌人那里都赚到了钱。

陷入危机的佛罗伦萨

要知道，那是一个危机重重的时代。高贵者洛伦佐的意外死亡(1492年)把他的儿子——无能的皮耶罗推上了政权。连续几个月中，佛罗伦萨为萨伏那罗拉(Savonarole)的预言所震荡。这个僧侣发表反对教皇亚历山大六世(Alexandre

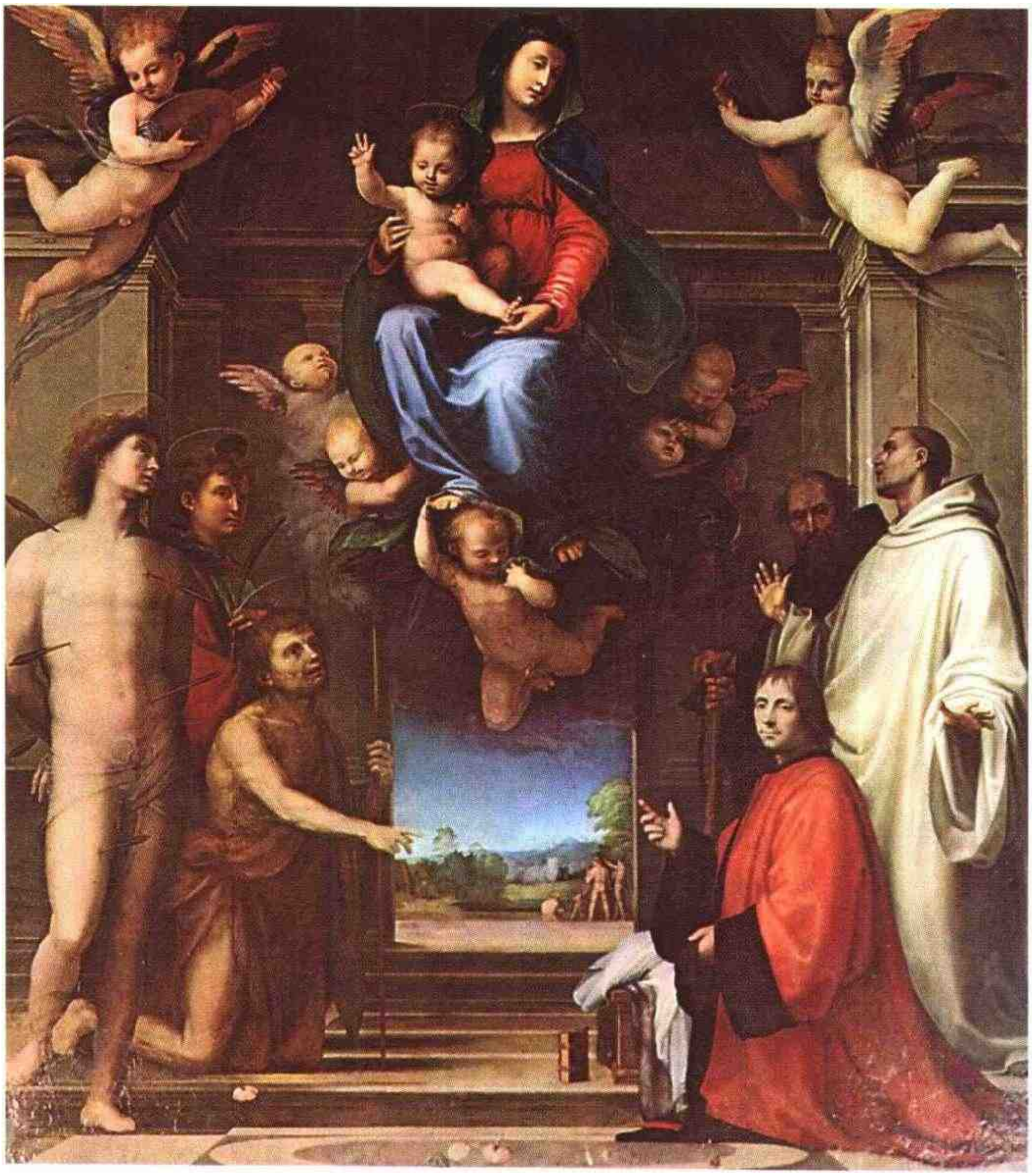


洛朗佐·迪·克雷迪
(Lorenzo di Credi)
《老年人头像》
约1491年（卢浮宫素描画室，巴黎）。洛朗佐·迪·克雷迪是维罗基奥的忠实门徒，也是他的继承人，后来又模仿达·芬奇。这位多产而缺乏创意的艺术家是靠笔法的敏锐与准确以及青年时期的几张活泼、透明的绘画才幸免于被世人遗忘的命运的。
摄影，© PMN/T

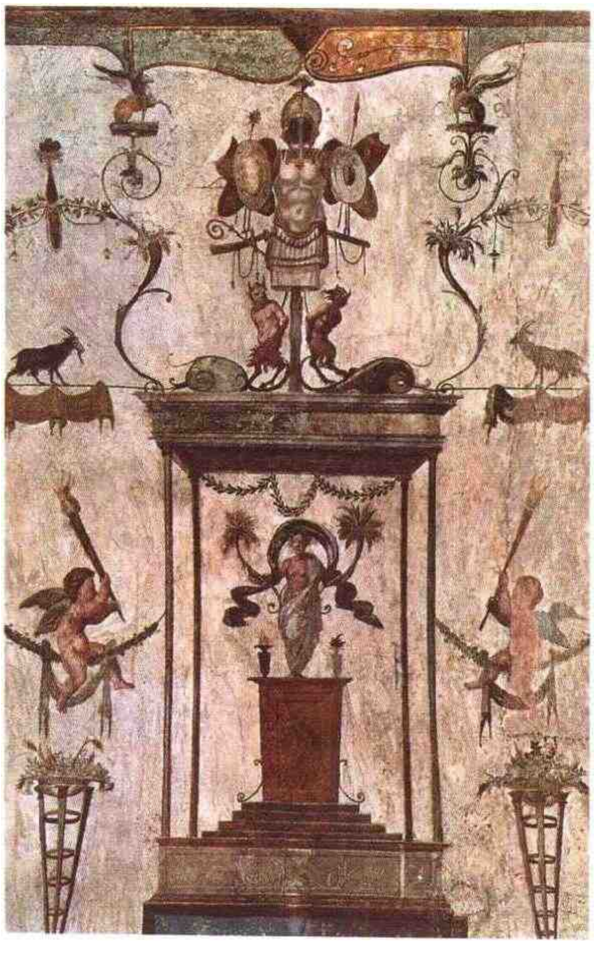
VI）的言论，并预言将发生一次涤清罪恶的大灾难——法国将入侵意大利。惊慌失措的皮耶罗闻风而逃（1494年）。所谓的人民起义完全是一个传说：恰恰在艺术收藏品刚被运走时，美第奇宫遭到了洗劫，而这时大部分艺术品都已经转移到了罗马安全的地方。萨伏那罗拉是一个有宗教幻想的神权政治论者，他表现得有时粗暴，有时又对“共和的”、“温和的”但毫无意义的市政议会仅仅表现出轻蔑。他对艺术的影响既短暂又具有破坏性：在一次狂欢节上（他想举办第二次，但失败了），他使中世纪的火刑处死习俗重新复活，许多奢侈品、艺术品，也许还有绘画作品等，都被毁坏。发生在他的支持者（被称为“好哭者”）和反对者之间的内战使城市遭到洗劫。萨伏那罗拉即使在自己的修会（多明我会）中也遭到了驱逐和攻击，最后他被逮捕，并受刑而死（1498年）。年轻的画家巴托洛梅欧（Bartolomeo）修士是彼鲁基诺和罗塞利的学生，属于有一定保留的好哭教派成员；他在圣马可受到袭击时感到十分恐惧，许愿说如果自己能逃离此劫，定要当一名僧侣。他是一位出色的拼板画匠人，又是既苛求又细致的画家，他和贫穷的阿尔贝蒂内利（Albertinelli）一道（有些画是他们共同署名的），为人们接受拉斐尔的古典主义做了铺垫（约1500年），后来他本人也成为拉斐尔古典主义一派的成员。

1503—1504年间，米开朗基罗（逃跑后又返回，被法国人的到来“吓坏了”）和列奥纳多·达·芬奇（他也在米兰居住了一段时间之后又返回了，这段时间影响了他后来的艺术）两人在佛罗伦萨进行着权威之争：这两位艺术家均受邀为市政议会厅做装饰，他们要画两幅壁画，两人的草图被展示给公众评判，他们相互之间的嫉妒早已萌芽。那一年，新教皇尤利乌斯二世（Jules II）决定把罗马和梵蒂冈改建为意大利的首都，他梦想着把意大利从“野蛮人”（指路易八世统治下的法国人，尤其指西班牙人）的手中解放出来，他被称为“雇佣兵教皇”。他选择尤利乌斯这个非天主教的名字，并非没有原因，他想到的是“恺撒”。但是他又是西克斯图斯四世（Sixte IV）的外甥，而西克斯图斯四世是第一个使罗马拥有对公众开放的艺术画廊（在古罗马神殿内）的人文主义者。他想实施一种威信政治。尽管佛罗伦萨的外交影响力正在消退，但它的艺术优势依然存在：从1505年起，米开朗基罗被邀请到

巴尔托洛梅奥
(Bartolomeo) 修士
《天降德莱圣母》
1511－1512年(贝桑松大教堂)。画中人物的手势标志着宗教绘画的一个新阶段，而具体的画法依然忠实于拉斐尔的古典主义，那幅画中之画使精巧的假建筑和天使更添风采，还暗示出了被逐出伊甸园后的亚当和夏娃。
摄影：Studio Meusy
© Larbor/T



乔瓦尼·达·乌迪内
(Giovanni da Udine)
《怪诞的装饰》
局部 约1517－1519年(拉斐尔廊，梵蒂冈城)。15世纪末期，尼禄的金色宫殿在罗马被挖掘了出来，在发现时像一个洞穴(grotte)一样，因为它已被掩埋在欧皮乌斯山下。由此又产生了对其恢复原貌并绘画装饰物以及后来的模仿作品的“grotes-que”(怪诞的、滑稽的)之称。复原绘画的工作主要是由拉斐尔来完成的。
摄影：Scala © Larbor/T



罗马；似乎是远亲布拉曼特(Bramante)的推荐，拉斐尔也在1508年突然受邀。布拉曼特是位大建筑师(也是画家)，在人才济济的乌尔比诺宫廷里曾与劳拉纳(Laurana)和弗朗切斯科·迪·乔尔乔(France-sco di Giorgio)相竞争。也是在那里，卡斯蒂利亚人彼得罗·贝鲁盖特(Pedro Berruguete)(是他把文艺复兴绘画带到了西班牙)曾经和佛兰德斯人居斯特·德·冈(Juste de Gand)合作过。



达·芬奇

《天神报喜》

1472–1475年（乌菲兹美术馆，佛罗伦萨）。人物的布局是传统的，画中出现的装饰图案是维罗基奥和年轻的吉兰达约的画坊所共有的，景色丝毫没有他在成年时喜欢使用的那种矿化的质感，以及没有任何人迹的特点。圣母的手势从几何学角度来说是不可能的。这幅作品完成时，达·芬奇仅二十岁，成为真正的达·芬奇艺术的是这幅作品中那位大天使的出奇的光辉，尤其是那雾蒙蒙、田园诗般、把近处花草树木和远处景物都沐浴其中的晨光。摄影 *Scala ©Larbor/T*







达·芬奇

《男子半身侧面像面部比例的研究 马和骑士的研究》

1490年（威尼斯科学院美术馆）。如果说这张习作表明了达·芬奇关注解剖和运动的话，它还解释了面部哪些重要线条可以夸张，它是漫画的先兆之一。

摄影 © coll.Arch. Larbor/T

达·芬奇

《圣母、圣子和圣安娜》

约1508–1510年（卢浮宫博物馆，巴黎）。画中的景色是矿化的、谜一般的、史前的，甚至永恒的。这个题材已经被几位艺术家使用过了，但是达·芬奇对“外祖母安娜的反复强调，使人认为那是一种象征性的心理压迫的症状。也许她是“自然女神”，正在保护原始的纯洁，并因而与背景中那棵惟一的树《圣经》中的“善恶树”相对立。这幅画上的人物姿势和动作还远远没有被解读出来。

摄影 Scala ©Larbor/T

1452年：出生在托斯卡纳地区的芬奇镇（Vinci），是一位公证人和女仆的私生子。

1469年：进入维罗基奥（Verrocchio）的画坊。

1472–1476年：第一幅署名作品（风景素描）问世。在维罗基奥的《基督的洗礼》中画了著名的《天使》，以及其它已遗失或受到争议的作品。

1480年：在圣马可大教堂的花园里做雕塑师并修复艺术品。作品有《圣哲罗姆》（Saint Jérôme，梵蒂冈）、《三王来拜》（未完成）。

1482年：突然赴罗马。签《岩间圣母》的合同（1486年）。为斯福尔扎完成巨大的骑马塑像，后于1499年（在模型状态下）被法国人毁坏。

1490年：主持斯福尔扎和一位阿拉贡（Aragon）公主的结婚仪式。《抱貂的妇人》（克拉科夫）。

1495–1497年：《最后的晚餐》（米兰）。壁画刚完成就受损了。

1498–1500年：埃斯特的伊沙贝拉（Isabelle d'Este）试图把他吸引到曼图亚，但他仅仅为她画了肖像（素描，卢浮宫博物馆）。

1502年：为西泽·博尔吉亚（César Borgia）做防御工事的工程师。

1503年：佛罗伦萨市政议会向他订购《安贾里之战》（Bataille d'Anghiari）（受尼古拉·马基雅弗利[Nicolas Machiavel]之荐）。与米开朗基罗竞争。可能是在这一年画了《莱达》（Léda）（已失，有众多素描和复制品）和《蒙娜丽莎》。

1506–1510年：在米兰和佛罗伦萨之间往来穿梭。专心创作《手稿》（les Carnets）。《圣母、圣子和圣安娜》。

1511年：《酒神》（实际是17世纪的爱慕者们重新画的一幅《施洗者圣约翰》）。

1517年：在他的保护人朱利亚诺·德·美第奇（Julien de Médicis）死后赴法国，特意携带着《蒙娜丽莎》和一幅“真的”《施洗者圣约翰》（卢浮宫博物馆）。

他被弗兰西斯一世安置在克洛–吕塞宫（Clos–Lucé）。在那里，他作画、制定规划（水利、建筑等），并在昂布瓦斯组织一些节庆活动。

1519年（5月2日）：列奥纳多·达·芬奇逝世于克洛–吕塞宫。

列奥纳多·达·芬奇

达·芬奇、米开朗基罗、拉斐尔：我们习惯于在这三个名字中看到被历史学家称为“前文艺复兴”的精华。殊不知列奥纳多·达·芬奇(1452—1519年)比米开朗基罗要大得多，而拉斐尔比米开朗基罗又要年轻得多。达·芬奇在委罗基奥那里经历了很长时间的工匠训练，他跟人文主义者的关系十分复杂：他装出对文人们的轻蔑，同时又自称为“新毕达哥拉斯”，例如在他用红粉笔画的《自画像》中，他随意地将自己的面部线条画得很苍老。

他是一位无所不知的学者，既能做出最实用的发明，又能描画出最富幻想的乌托邦，他不过是推而其次才做了画家、建筑师和雕塑家，在他那著名的《手稿》里又把绘画放到了比诗歌更高的位置上。人们以《手稿》一名来称呼他那些插图丰富、超过五千多页的全部手稿，其中有他关于光学、解剖学、地质学、植物学、水利学等的研究和计划。

尽管列奥纳多毕生都未能完成他的《画论》，但他作为艺术家的部分名声是归功于他写的那些文字。在涉及到绘画(他想成为雕塑家，但失败了)时，这些文章揭示出他既是一位天才的画家、自然与人类表情的细致的观察者，又是一位从事类似于炼丹术活动的专家。我们知道，他的大量绘画和壁画都曾因他不断地试验自己的发明而有所损害，列奥纳多的“色彩融合法”(sfumato)是前所未有的，它使用的是油料和其它媒介的混合体，结果造成将形状雾化的明暗对比效果。世界上最著名的绘画《蒙娜丽莎》的作者，表现出既是一位哲学家——绘画对他来说即是一面能够映射一切现象的镜子，又是一位魔术师——他把“不知什么大魔法的残片”(保罗·瓦莱里语)扔给了大众。

他是私生子，大概还是位同性恋者，又是左右手同样灵活的人(他的反写书非常有名)。这位永恒的不满足者，在他漂泊的、许多细节已不为人所知的一生中，通过他惟一的“光环”，取得了不朽的英名，同时还使艺术家们逐步得到资助者的承认。他有许多学生，其中的几位是他同时代的人(贝尔戈纽内[Bergognone]、安布罗齐奥·德·普雷迪[Ambrogio-de Predis])，但经常和他一起辗转各地的是年轻的随从成员(索拉里奥[Solario]、波尔特拉菲[Boltraffi]、凯萨尔·德·塞斯going[Cesare de Sesto]等)。通过这些人的复制品，我们才得以

了解到他某些已经散佚了的作品，这还不算像他笔下的微笑一样神秘的、难辨真伪的作品。

米开朗基罗

米开朗基罗（1475–1564年）也渴望成为一个至高无上的艺术家。他认为自己主要是个雕塑家（尽管他的建筑作品和绘画作品均属一流），此外，他还写过许多美妙的诗歌。尽管我们对他的艺术生涯仍然存有很多疑问，但与达·芬奇相比，米开朗基罗的个人性格似乎并没有那么隐秘。有些人认为，他肯定曾经虔诚地聆听过萨伏那罗拉的教义，听过之后，他还重读了他的布道词。还有人认为，他在1495年的出逃可能是因为他对那位僧侣的威胁性的预言感到了恐惧。毫无疑问，他是一位笃信的基督徒（这一点与达·芬奇不同），但是《最后的审判》中基督的手势并非为了应和宗教改革，它原样借用了阿波罗的形象，而阿波罗是驱散黑暗的太阳之神与正



布拉曼特
（Bramante，原名Donato di Angelo Lazzari）
小圣殿
1502年（圣彼得罗修道院，罗马）。这座圆形建筑尽管规模不大，但气势宏伟，它本来是要被围在一道围墙内的，幸运的是那道墙根本就没有建成。它的多利安柱子是典型的布拉曼特风格（他当时刚刚到达罗马），那时他已经超越了伦巴第风格，并吸收了乌尔比诺艺术的风格。
摄影：© Garanger–Giraudon/T



米开朗基罗
（Michel-Ange）
《神圣家族》又称《捐赠的圆形像》
1504—1505年（乌菲兹美术馆，佛罗伦萨）。这幅画是为一次婚礼定做的，同时也是一位“新手”第一次显示他的才华。一个螺旋状的运动方向使圣母、圣子和约瑟夫结为一体。背景上的人物预示着西斯廷教堂里的裸体群像。色彩明晰而有震颤感。
摄影. © Alinari/Giraudon

1475年：米开朗基罗·博纳罗蒂(Michel-Ange Buonarotti)生于卡普雷塞(阿雷佐)，父亲是佛罗伦萨的行政官员。

1488年：进入吉兰达约的画坊。受到洛伦佐·德·美第奇的赏识，他经常出入圣马可修道院花园并观摩由老雕塑家贝托尔多(Bertoldo)看管的收藏，雕刻丘比特像(他声称那是一个古代作品)。最初的浮雕作品：《梯旁的圣母》、《半人半兽神之战》。在波伦亚为圣多明尼克陵墓和神祠雕刻小型人物像(1495年)。

1496年：旅居罗马五年，收到绘制《圣母哀子》的委托。雕刻《维纳斯》及《酒神巴克科斯》。返回佛罗伦萨，为布吕赫圣母院雕刻《圣母像》。

1501—1504年：《大卫》激起艺术家们和市民的热情。第一幅绘画作品：《神圣家族》。壁画《卡希纳之战》(未完成)草图。

1505—1508年：应尤利乌斯二世之召赴罗马，为其修建未来的陵墓，但不欢而散(1506年)。后来又回到罗马，并潜心绘制西斯廷礼拜堂的天顶画。《创世纪》片段，从尾到头画，先画《挪亚的沉醉》，一直到《创世纪》、《先知》、《女预言家》等，1512年完工。

1513年：与尤利乌斯二世的继承人鉴订新的陵墓合约，但不久再次中断。《摩西》及《奴隶》留在了比原规划简化了的陵墓内。

1516—1520年：佛罗伦萨的美第奇家族(1512年重新执政)陵墓礼拜堂，是米开朗基罗最为壮观的建筑及雕塑作品。

1524年：开始修建洛伦佐图书馆(1560年由阿马纳蒂[Amanati]完成)。

1527年：佛罗伦萨共和国内战，米开朗基罗在围城期间(1529—1530年)担



米开朗基罗，
《基督》
（《最后的审判》局部），1534—1541年（西斯廷教堂，梵蒂冈）。这幅巨大的壁画（17米高，13.3米长）汇集了四百多个人物，包含了许多寓意，其中有的已无法猜出，有的甚至是纯粹想像的：在一个没有任何建筑物为参照的空间中，一组组被上帝选中的人升上天空，紧紧围在基督的身旁，基督随时准备对那些被天主弃绝的人施以雷霆。这一画面表现出一个巨人民族正处于善恶之战的紧要关头，而米开朗基罗的天才将其永恒地固定了下来。
摄影 Scala
© Larbor/T

米开朗基罗

《夜》

1520年（讷穆尔的尤利安之墓，美第奇家族礼拜堂，佛罗伦萨）。这尊精美的大理石雕塑从一件表现莱达形象的古代石棺上得到了启示。它和对面放置的《昼》以及礼拜堂的其它寓意雕塑如《辰》、《昏》，都密不可分。这是对灵魂的一种柏拉图式的表现：灵魂在另一个世界里安静地回忆着过去曾经有过的苦难。

摄影 Scala

©Larbor/T

任筑城设计师。围城的是教皇克雷芒七世（美第奇）的同盟查理五世。教皇试图让米开朗基罗回到罗马，但艺术家与罗马教廷直到1534年保罗三世获选后才达成和解（“平等”的和解总免不了有闹剧之嫌）。米开朗基罗雕刻*《大卫—阿波罗》*；绘制著名的*《莱达》*（已散佚）、*《维纳斯与丘比特》*草样（由蓬尔托莫画成了油画）；大量素描。

1534—1541年： 西斯廷礼拜堂的壁画*《最后的审判》*。米开朗基罗在欧洲享有盛誉。

1542—1545年： 波利娜礼拜堂壁画。与维多利亚·科隆纳公主及其身边一批虔信的“改革者”建立友谊。计划修建卡皮托利尼宫殿及广场。尤利乌斯二世陵墓完工（工程有所缩减，外观有所改变）。

1546—1561年： 罗马圣彼得教堂的总建筑师，承担梵蒂冈的多项工程。

1555—1564年： 佛罗伦萨的*《圣母哀子像》*、*《龙达尼尼圣母哀子像》*（米兰）。

1564年： 米开朗基罗在罗马去世。他的遗体几乎是被秘密地运回佛罗伦萨，举行了隆重的葬礼。





索多马 [illegible]

在托斯卡纳的小城市里作画（约1528年），并预示着古典主义的来临，而小安东尼奥却在罗马直接和米开朗基罗发生了冲突，甚至从一个工地负气而走，撒手不管！运用经过了布拉曼特滤化的托斯卡纳风格，米开朗基罗开始建造法尔耐兹(Farnèse)宫，在梵蒂冈建造了保利纳礼拜堂，在佩鲁贾建了罗卡·保利纳（Rocca Paolina）教堂。他的弟子桑米切利(Sanmicheli)后来在维罗纳和威尼斯昭示了巴洛克风格。和米开朗基罗亲近的有多米尼科·冯塔纳(Dominico Fontana，先后在奎里纳尔和那不勒斯作画，约1590年)，尤其是伽科莫·德拉·波尔塔（Giacomo Della Porta），后者根据米开朗基罗的草图完成了卡皮托利尼宫（Capitole），并建成了耶稣教堂（Gesù，1573年），以及弗拉斯卡蒂(Frascati)的阿尔多布朗迪尼别墅（villa Aldobrandini，1600年）。

至于布拉曼特（英年早逝，卒于1514年），他的名声也许更来自于他的草图而不是实际建筑（米兰大公国的教堂，雅尼库勒山[Jinicule]上的小圣殿），而《雅典学院》一画中的背景则表达了拉斐尔对他为梵蒂冈做的宏伟草图的敬意。塞尔里欧(Serlio)也属于布拉曼特一派，维尼奥拉（Vignola）在某种程度上来说亦如此。后者是文艺复兴时期的维特鲁威建筑的最后一位树立法则者。

拉斐尔



拉斐尔
《在战斗中的裸体人像》
素描，约1508—1509年（美术博物馆，里尔）。
这张条带状学习作是《雅典学院》中一座浮雕的局部草图。它证明了拉斐尔抓住多少有些建立在想像力上的瞬间的能力，而这需要对解剖学的绝对准确的把握。
摄影 © 该博物馆/T

直到四十年前，拉斐尔（1483—1520年）还是一位浪漫主义推崇下的牺牲品：在谜一般的、百科全书似的列奥纳多·达·芬奇和饱经沧桑、桀骜不逊的米开朗基罗的夹缝中，这位被瓦萨里称为“迷人的”、甚至“神圣的”青年，似乎没有什么价值。几张过于亲切的圣母像，长期的经院传统一直把他固定在一个教师的角色上，所有这些都使人忘记了这位画家是人类历史上最伟大的画家之一。另外，他的成功使某些人不悦，他在工作中的悠然自得（其实他总是在工作着）也让某些人不高兴。然而真相就像歌德所说过的：“从根本上来说，他实现了别人仅仅梦想实现的东西。”

拉斐尔曾尝试过作诗、雕塑，也曾经满怀激

拉斐尔
(Raphaël)
《被罗多维科·德·罗西大主教和朱利奥·德·美第奇大主教簇拥着的教皇利奥十世》
1518–1519年(乌菲兹美术馆，佛罗伦萨)。这里的利奥十世精力内敛，一左一右立着他的两个侄子。对体积感的处理，融入了极大的造型力量，几乎打破了透视。放大镜反射出扶手椅上的黄金球，而黄金球上赫然映射出一扇窗户。摄影：© Alinari Giraudon



1483年：拉斐尔·桑地(Raffaello Santi)出生于乌尔比诺。父亲乔瓦尼·桑地(Giovanni Santi)是一位很好的画家，颇受时人欢迎。

1500年：拉斐尔受命画一幅祭坛画*《托朗蒂诺的圣尼古拉》*，被任命为"画师"。

1502–1503年：在彼鲁基诺身边工作。

1504年：*《圣母的婚礼》*(米兰)，这是对彼鲁基诺的杰作(现存卡恩[Caen]城)批评性的重新创作，是拉斐尔的第一幅杰作。到佛罗伦萨旅行。*《梦幻》*(被称为*《骑士的梦幻》*)和*《美惠三女神》*(尚蒂伊)、*《圣乔治与圣米歇尔》*(伦敦)。

1508年：赴巴黎，他很快就向尤利乌斯二世提出关于装饰梵蒂冈大厅的新方案(在布拉曼特的帮助下)。从1510年起，他完成了*《圣体的争论》*，然后又创作了*《雅典学院》*。

1511年：在"签字厅"的卧室中作*《帕尔纳索斯山》*和*《大力天使》*。

1512年：作品有*《佛里尼奥的圣母》*(罗马)、*《尤里乌斯二世像》*、*《波尔塞纳的弥撒》*。

1513–1514年：利奥十世确定了拉斐尔的职位。他于1514年任命拉斐尔为圣彼得大教堂的建筑师，薪俸为每年三百枚卡托金币。*《西斯廷圣母》*(德累斯顿)、*《圣塞西利亚》*(波伦亚)、*《坐在椅子上的圣母》*(佛罗伦萨)、*《巴尔塔扎尔·卡斯蒂格里奥纳的肖像》*(卢浮宫博物馆)。

1515年：与丢勒互通信件(还互换了

肖像》)。为梵蒂冈挂毯绘制图案。被任命为古罗马文物主管。

1518年：在法尔内西画廊作画（《伽拉忒亚的胜利》）。《弗尔纳利纳》（罗马）。为弗兰西斯一世画《伟大的神圣家族》（卢浮宫博物馆）。作为建筑师完成了许多工程。为教皇研究罗马重新进行城市整治的问题。《以西结的幻觉》（皮蒂宫）。

1519年：把一份关于文物发掘和保管的论文呈交列奥十世。为阿里奥斯托（Arioste）的一部喜剧演出做舞台装饰。在梵蒂冈完成了敞廊的装饰。借助了其画坊其他人员的许多帮助。

1520年：当到达光荣的顶点时，他忽然死去。他已基本结束《耶稣变容图》的创作。他逝世日和出生日期十分巧合（同日，同为圣周五），尽管遭到了某些恶毒的嘲讽，但这更促使"拉斐尔神话"的迅速形成。



拉斐尔
《怀抱圣子的圣母和小施洗圣约翰》
1507年（卢浮宫博物馆，巴黎）。在有着佛罗伦萨景色的背景上，优雅有力的曲线使这幅画获得了极大的成功。大概被一位锡耶纳人订购后不久，它很快就归弗兰西斯一世所有，并被带到了法国。它在法国十分出名，被称为《美丽的女园丁》。
摄影：© Focus/T



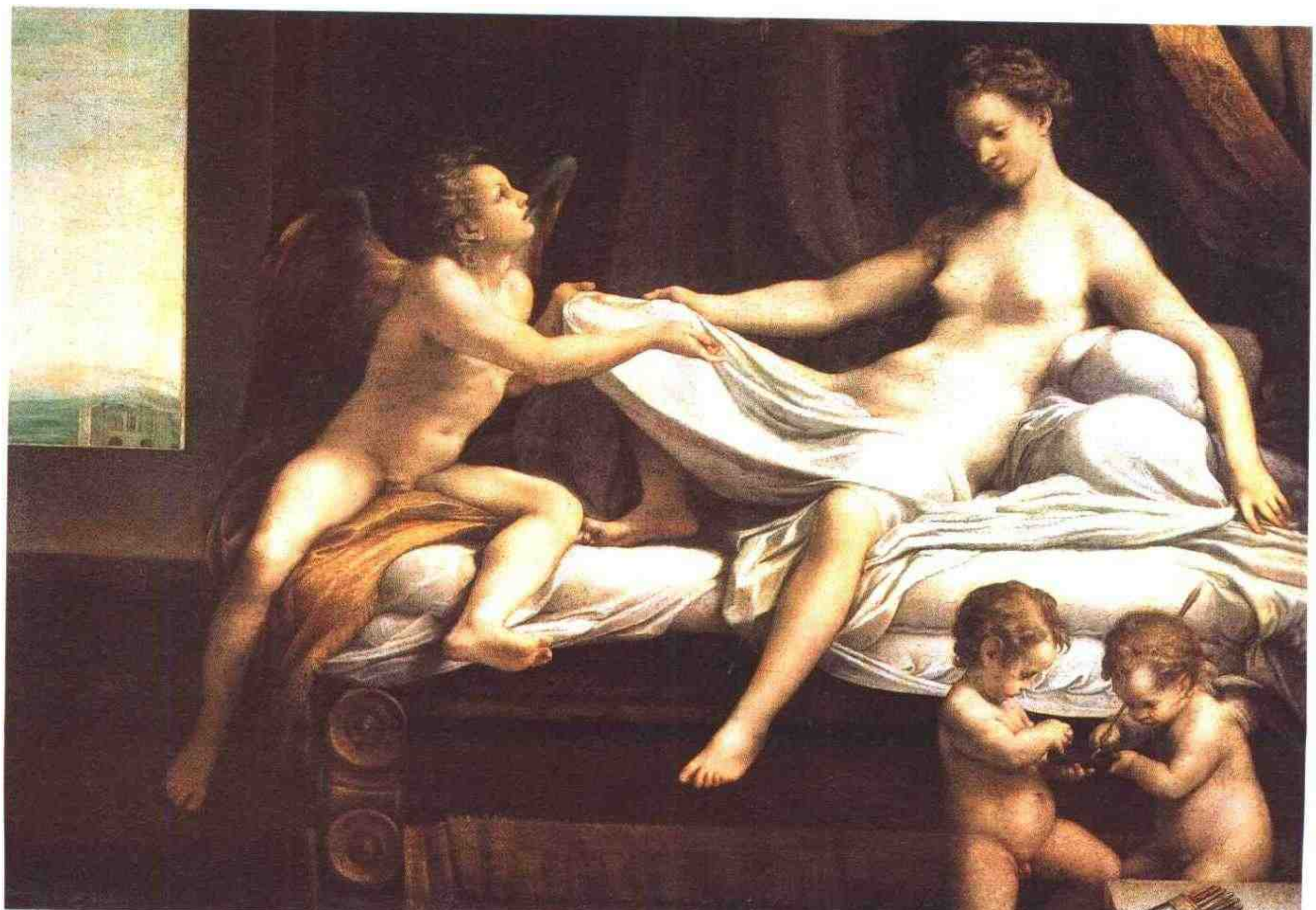
拉斐尔
《圣母的婚礼》
1504年（布列拉美术馆，米兰）。年轻的大师在此融合了许多几何学上的知识（这在乌尔比诺宫廷中很受推崇）和象征符号：视点逐渐拉远，并向衬托其后的天空扩散，这些都暗示了真正的信仰和理性逐渐和谐化的复杂过程。所有人物都表露出的那种静思的、令人感到惬意的神态超越了故事本身。在意大利，这种神态使这幅画干脆被人尊称为《婚礼》。
摄影：© Scala/T

情地进行考古，他还是位大建筑师（平民圣母玛利亚教堂、贵妇别墅[villa]教堂内的奇吉[Chigi]洗礼堂、贵妇人别墅（Villa- Madame）、潘多尔菲尼宫[Palais Pandolfini]的设计图），而他做这些仿佛只是为了消遣而已。他和许多杰出的人文主义者都有交往，但是渗透到他那个时代的文化中的基督教思想，跟从柏拉图思想中派生出来的哲学之间的和解，似乎对他来说不是个问题。我们很想说，他只是一位画家，但是这么说就会低估他的艺术所达到的高度与层次。没有人比他将文艺复兴那种欲与生活本身（而不仅仅与它的影子）相“竞争”的勃勃雄心推得更远，也没有人像他那样给予了文艺复兴如此根本的基础——即不再是一种模糊的理想之美，而

是“美”本身的理念。他曾经写道，当“（美的理念）涌现在我的脑海中时”“必须忠实地服从”。时至今日，人们才发现，他那杰出的、无人出其右的名副其实的、素描大师的盛名使人忘记了他还是一位运用色彩的大师，也让人忽视了他在构图安排方面的君临天下般的从容气度。作为肖像画家，在他那里，心理真实从属于风格的真实性，作为最可爱的神话（比比耶纳[Bibbiena]主教的浴室壁画）和悲剧（《流放》）的讲述者，强烈的节奏感使得他的构图几近抽象，他把梵蒂冈的敞廊内的那些壁画安排得跟圆形画像一样有条不紊。他把同一张女性面孔用在圣女塞茜尔和伽拉忒亚（Galatée）身上，就像他在《解救圣彼得》的夜景中大胆地添加了许多光源一样。可以和他的魅力（这一点在他生前就连他的对手们也承认）相媲美的只有他的力量，而他通常毫无保留地表现出这种力量（《赫里奥多尔》）。他先后吸取了马萨乔的扎实、翁布里亚地区明亮的空间、达·芬奇魔幻般的世界、威尼斯画派中的某些成分，以及古代雕塑艺术或者托斯卡纳的宝石雕刻术，这更加滋养补充了他的天赋。

在这位年轻天才的多产创作中，不应该忘记他画室成员的功劳，但是他的画室成员几乎全部是按照拉斐尔的素描来工作的，甚至连完全由画室成员完成的《君斯坦丁的内室》一

科雷乔
（Corrège，原名安东尼奥·阿列克亚）
《达娜厄》
1530-1532年（波尔格斯画廊，罗马）。曼图亚公爵为査理五世定购的绘画之一，这幅具有嘲讽意味的《达娜厄》（小爱神们在她的脚下数钱币）在一种充满动感的从容自然的气氛中，表现了神话中越来越强烈的世俗化倾向。纯净、浑圆的曲线以斜线为轴的结构，均融入了科雷乔特有的明暗对比之中。
摄影 © Nimatallah/Artephot





乔瓦尼·贝利尼
(Giovanni Bellini)
《拿梨的圣母》
约1491年(卡拉拉美院画廊，贝加莫[Bergame])。乔瓦尼是雅各布·贝利尼的儿子，真蒂尔·贝利尼的表兄弟，也无疑是三位贝利尼当中最著名的一位——他最终确立了威尼斯的绘画传统。他消除了神圣世界和世俗世界之间的距离，运用了绝妙的绘画构图，并通过光线表现出对空间的无与伦比的理解，从而达到了毫不呆板的温柔与恰到好处的严肃效果。
摄影：© *Giraudon/T*

画也一样。他所有助手中最重要的一位是朱利奥·罗马诺(Giulio Romano，法国人称他为儒勒·洛曼)。朱利奥·罗马诺于1527年在曼图亚定居之后，在那里完成了作为大建筑师和画家兼装饰家的生涯，很明显地受到了米开朗基罗的影响，把人体与动物各种解剖的幻觉性推向了奇异世界的境界。比拉斐尔年长的索多玛(Sodoma)先在梵蒂冈，接着又在法尔耐西做拉斐尔的助手。后来他到锡耶纳作画，灵感的来源十分复杂（潘托里丘，还有达·芬奇、伦巴第人高登佐·费拉里[Gaudenzjo-Ferrari]），在使用人文主义题材时不乏奇思怪想。从他的画室里还走出了佩鲁奇（Peruzzi，同时也是建筑师）、“怪诞画”专家乔瓦尼·达·乌迪内（Giovanni da Udine）、佩尼（Penni）兄弟（加弗朗科[Giafranco]和路加[Luca]，后者后来去了法国）、皮耶利诺·德尔·瓦嘎（Pierino del Vaga）和波里多罗·德·卡拉瓦吉（Polidoro de Caravage，一位作品带有浮雕感的灰色单色画大师）。通过他们，尤其通过版画（在这一领域，拉斐尔领导着许多专业高手，如马克安东尼奥·拉伊蒙迪[Marcantonio Raimondi]），古典艺术传播到了整个意大利以及国外。

从根本上来说，拉斐尔和达·芬奇的互相交织的双重影响在1525年左右统治着罗马的北部；我们在此仅提一下在乌尔比诺本地，以及在锡耶纳的布拉曼提诺（Bramantino）和赓嘎（Genga）、波洛尼亚的弗朗奇亚（Francia）和科斯塔（Costa）、佛罗伦萨的弗朗奇亚比乔（Franciabiggio）、米兰

的路易尼（Luini）、布雷西亚的萨瓦尔多（Savoldo）等名字——哪怕这些艺术家中有些人已经表现出了某种风格主义的倾向，如阿斯佩尔蒂尼（Aspertini），或者感觉到了来自威尼斯的新的吸引力（法罗法洛[Farofalo]在费拉拉）。至于在帕尔玛的科雷乔（Corrège，约1490—1534年）则是无法归类的：他的画中那种软绵绵的氛围，他对空间节奏的敏感和他狂热的官能感使这位外省人（他主要是装饰家，并将对巴洛克风格产生某些影响）成为一位因名所累的大画家。

威尼斯，独居一方的灿烂

乔瓦尼·贝利尼（Giovanni Bellini，约1430—1516年）漫长而和谐的一生最能代表威尼斯1475年后的文艺复兴时期（神话绘画等）。他解决了饱和的色彩与光线的分布之间如何共处的问题，同时又将托斯卡纳式的“自然主义”变为自己的风格——想像的、历史的风景和现实中的风景夹杂在一起（《基督变容图》，1480年；《神圣的寓意图》，1500年）。他不耻向他年轻的对手卡尔帕乔（Carpaccio，1455—1516年）和乔尔乔涅（Giorgione，1477—1510年）学习。前者是在与维瓦利尼（Vivarini）兄弟的接触中成长起来的，十分熟悉安托内罗（Antonello）的作品。他去过很多地方旅行（直到东方?），思想极其活跃。他的色彩宣告着色调绘画的出现（《圣乌尔绪尔的故事》，1490年），但同时是建立在非常扎实的透视法基础上的。他的高超的叙事能力将一些不适宜的、矫饰的、悲伤的或愉悦的细节安排在一起（《圣哲罗姆的故事》，1500年以后），尽管他后来的创作变得有些枯燥生涩。至于后者，直到今天还有“乔尔乔涅现象”。他英年早逝（只活了三十三岁），一幅名画《田园音乐会》起先被认为是他的手笔，可后来又因缺乏明确的证据而取消了（我们认为这是错误的）。他最著名的一幅画《暴风雨》继续向我们隐藏着他的秘密：在威尼斯学院里，紧挨着它挂在一旁的另一幅画《老妇人头像》仿佛是一



维托尔·卡尔帕乔（Vittore Carpaccio）*《圣奥古斯丁的幻觉》*局部 1502—1507年斯拉沃尼亚人会圣乔治修道院，威尼斯）。这幅画表现的是圣奥古斯丁听到了圣哲罗姆亲口告诉他，他将不久于人世。这里圣徒的原型似乎是伟大的人文主义者巴萨里翁（Bassarion），他是该修道院的第一位保护者。卡尔帕乔的百科全书式的工作在威尼斯绘画史上自成一家，它对眼睛而言是一种享受，那个时代的人文探索都在这幅画里得到了展示。*摄影：Scala © Archi.Larbor/T*



个被放大了的、变陈旧了的细节，使得这个秘密变得更加扑朔迷离。

除了他的明暗对比法（主要依靠光线）之外，乔尔乔涅的视像在风景绘画史中是一个最重要的创新。他成功地把对人文主义寓言的阐释转化成一种梦幻。因此，他的女性裸体画和提香（传统上一般认为，他的某些画是由提香续画完的）的截然不同，它们“来自另一个世界”，尽管它们也静静地融入在抒情诗般的大自然中，而提香笔下的那些维纳斯则完全是被动的，只是些被画家崇高化了的凡俗女性。

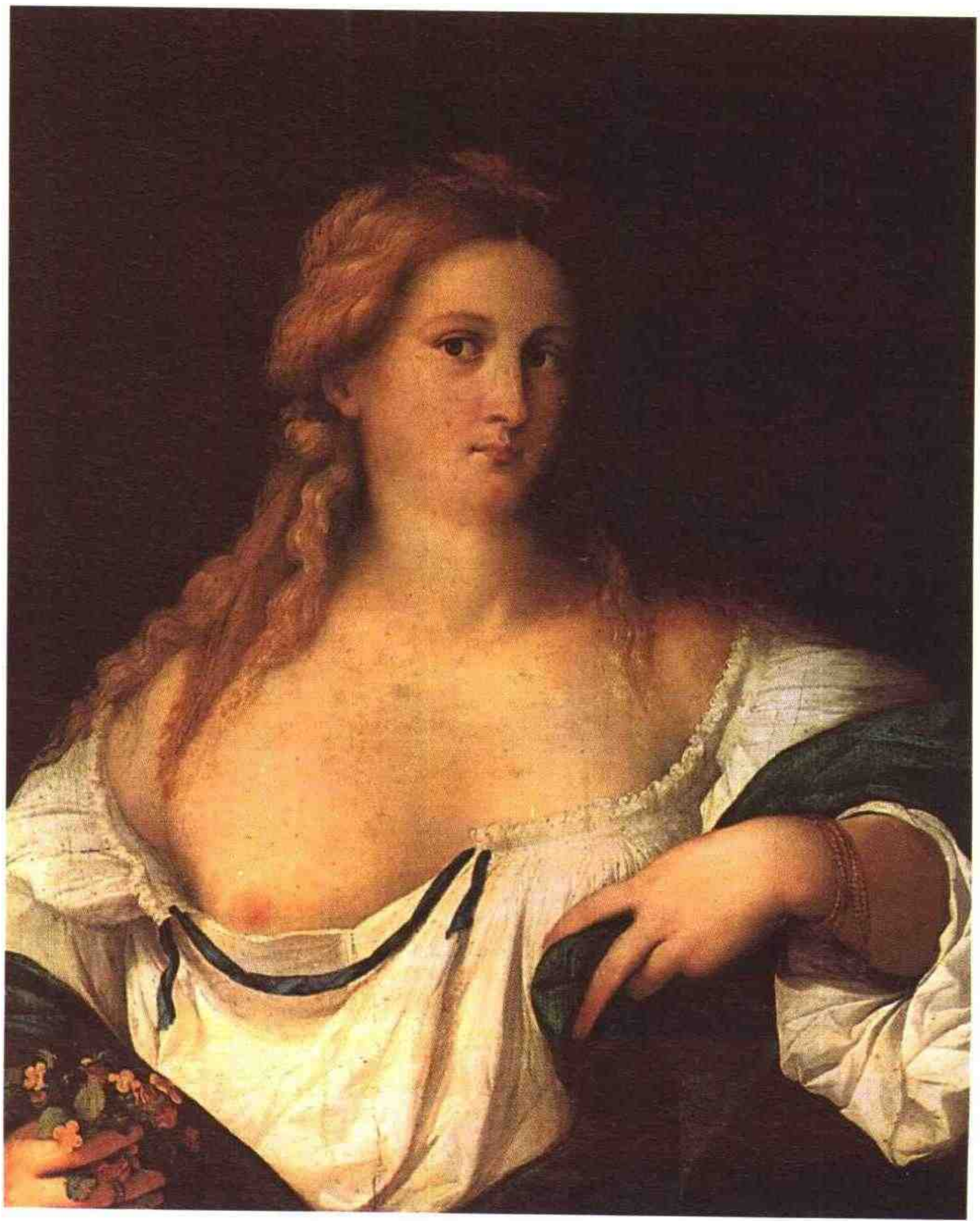
从1520年起就声誉鹊起的提香（Titien，1488/89—1576年），是第一个把颜色看得比其它造型艺术的必要因素都重要的画家。他的绘画数量不多。色彩被用来画出背景、烘托氛围，并以无数极微妙的方法表现出各种题材的高贵性和华丽的感性。在提香那里，笔触以及材料方面的工作取代了光滑



乔尔乔涅
《三哲人》
约1500年（艺术史博物馆，维也纳）。
我们本来以为看到的是“三王”或者人生的三个阶段，这里却是三个“学者”。乔尔乔涅似乎对他们各自的标志物——羊皮纸、圆规、角尺等也曾犹豫不决。这幅画也许是对三种哲学的影射：柏拉图的理想、亚里士多德的思想和基督教的教义。另一种假设是，这里牵涉到的是人文主义者渴望结成一体的三种宗教：犹太教（那位老人原来是戴有光环的，这是摩西的标志），伊斯兰教和受到柏拉图影响的基督教。
摄影：© Bridgeman—Giraudon

左页上：
乔尔乔涅
《暴风雨》
约1506年（威尼斯美院画廊）。自从一个世纪前这幅画被重新发现之后，它引起了不下二十种的解读方法：这是一个神话传说吗？一位裸体女人和一位士兵？亚当和夏娃在被放逐之后？一幅人文主义的抽象寓意画？抑或是对人类命运与岁月的关系的复杂的表现？这幅画是一位富有而有教养的威尼斯人订制的，此人允许乔尔乔涅自由发挥他的田园情趣，表现陷入孤独中的人们之间存在的默契（这两人之间没有对话）以及人与自然的深不可测的能量。
摄影 © Dagli Orti

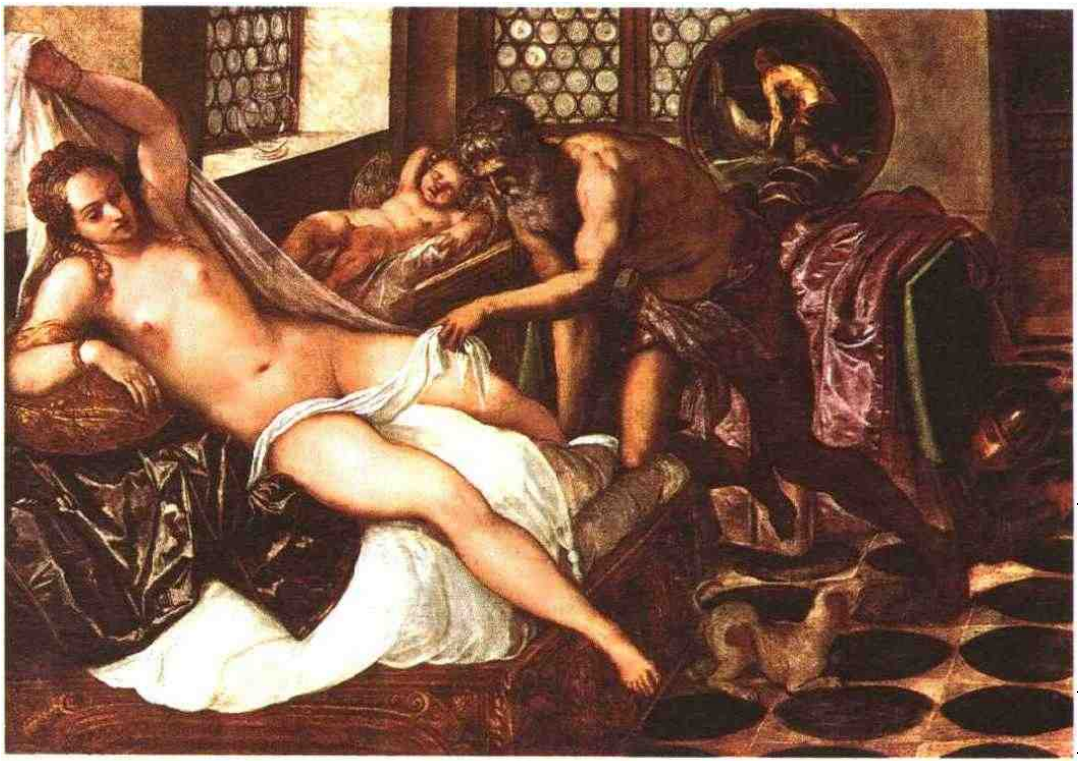
的表现手法。仅凭他那杰出技巧的运用，这位艺术家稳稳获得了无与伦比的漫长而灿烂的生涯。他和建筑师、具有米开朗基罗风格的雕塑家桑索维诺（Sansovino）（《泽卡》，1545年）以及广受争议的作家阿雷丁（Arétin），既是提香的鼓吹者，又能对他的作品进行入木三分的分析）形成的"三巨头"，统治着整个威尼斯的文化生活。他的风格只朝着更为自由的方向演变，他画的大量的名人肖像、虔诚画、仿神话中的裸体像等，均十分成功。他的订单总是过多，为人既高傲又谨慎。他的身边崛起了丁托列托（Tintoret）、巴萨诺（Bassano）兄弟。贝尔加姆的老帕尔玛小心翼翼地吸收了他的部分风格，而小帕尔玛（约1570年）则沦为一个地道的模仿者。至于1511年以后就身赴罗马的威尼斯人塞巴斯蒂亚诺·德尔·皮奥姆波（Sebastiano del Piombo），成为赞美米开朗基罗的干将（米开朗基罗送给了他许多素描）。他曾试图与作为肖像画家



老帕尔玛
(Palma le Vieux)
《年轻妇女肖像》
约1515-1518年（伦敦国立博物馆）。这可能是一位"彬彬有礼的妇人"，即当时的高级交际花的头像。帕尔玛是提香的追随者，他最善于使一位文静美妇的脸庞变得光芒四射。他对于确立所谓的"威尼斯金黄色"（当时这种颜色肯定更鲜亮些，因为是用纯人工的手段得到的）做出了贡献。
摄影 F. Tzeedy
© Larbor/T



巴萨诺
（原名为 Jacopo da Ponte）
《牧人来拜》
1550 年左右（博尔克斯画廊，罗马），冷色的天空与阴影中的暖色的衣服是这位威尼斯画师艺术的一大特点。他的素描是风格主义的，又覆盖上一层有时似黄昏迫切、有时又有戏剧性效果的色彩，曾让波德莱尔很着迷。可惜的是，他的作品被他的儿子们大量复制，以满足人数不少的顾客群。
摄影：© Scala/T



丁托列托
（Tintoret，原名雅各布·罗布斯迪 Jacopo Robusti）
《被火神伏尔甘撞见的战神和维纳斯》
约 1555 年（慕尼黑老绘画陈列馆）。即使当他不带感情地处理一个神话题材时，丁托列托依然坚持使用他的突出对角线的构图法，在手势和占主导地位的暗红颜色中充满的几乎戏剧性的表现和战神的喜剧性的面部表情形成对比，战神在这里，就像一个滑稽歌剧里的人物似的。
摄影：Scala © Joachim/T

的拉斐尔竞争，但终究徒劳无益，于是也转画一种气势宏伟而过于严峻的宗教画。

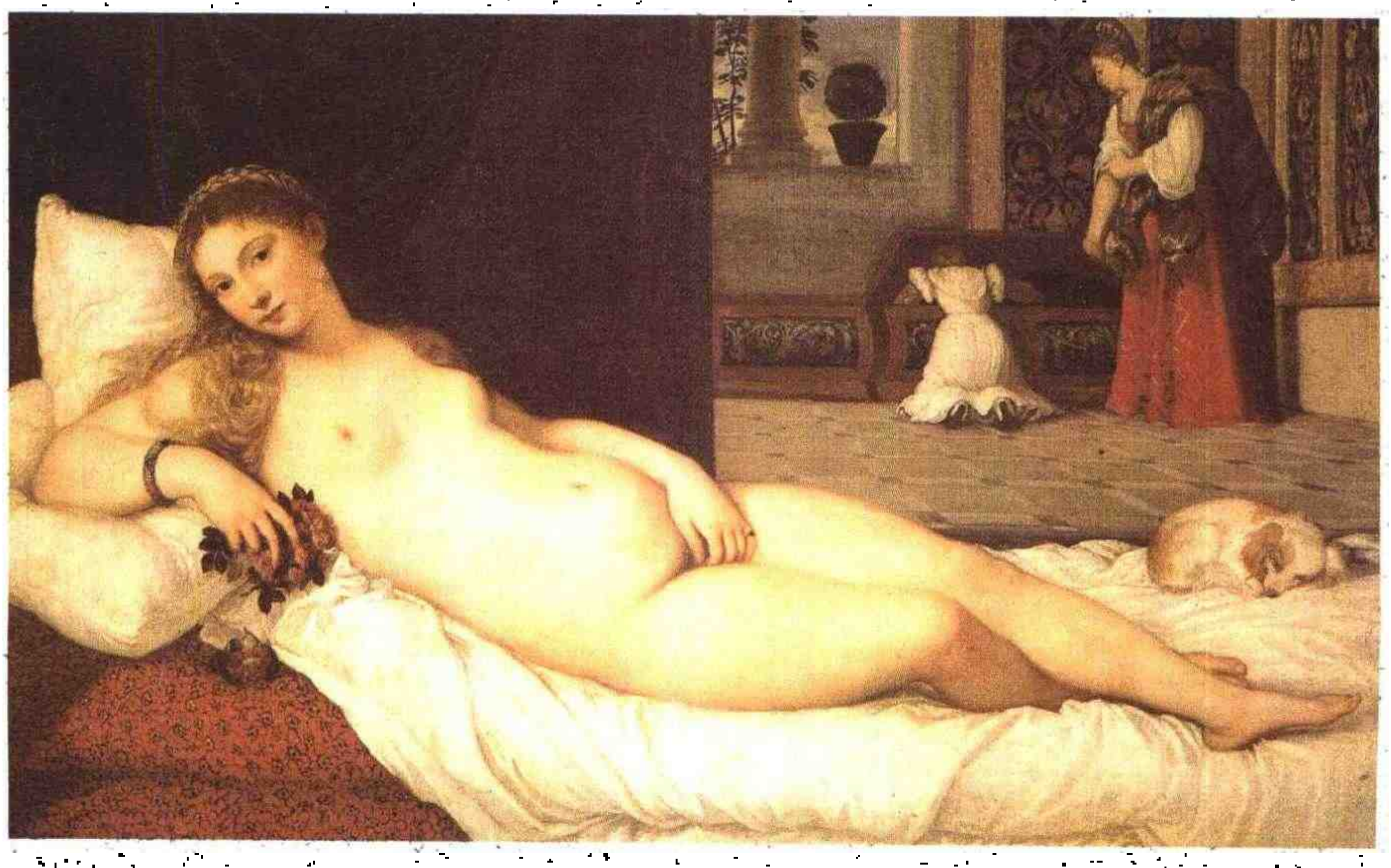
提香的其他竞争对手：帕里斯·波尔多纳（Paris Bordone，此人的名声很大，在法国甚至与提香平起平坐）、波尔德诺纳（Pordenone）、洛托（Lotto）——虽然不乏才华，但其声名都只限制在威尼斯周边这一在地理上过于限定的区域内，而威尼斯当时可谓达到了名声的顶峰（虽然只持续了极短的时间）。尽管提香对人文主义的态度模棱两可，可能还有嘲笑的成分，他还是大大推动了文艺复兴的艺术传播，使之遍及整个欧洲。正是这种传播打开了16世纪的大门。要理解这种传播，我们多少还需要向前追溯一番。

提香
(Titien)
《戴手套的男人》
1523—1524年(卢浮宫博物馆，巴黎)。这是黑底黑色系列绘画中的杰作，这一系列作品画得大胆而且生动，影响了后世的委拉斯贵兹(Velazquez)、马奈(Manet)及后浪漫主义艺术。
摄影 H. Josse © Arch. Larbor/T



1489 年：(年代不确定)提兹亚诺·维切利奥(Tiziano Vecellio)出生在皮耶沃·迪·卡多尔(Pievo di Cadore)。
1508 年：在乔尔乔涅(Giorgione)身边工作。
1510 年：乔尔乔涅逝世。提香赴帕多瓦。
1513 年：尽管有红衣主教本姆波(Bembo)的邀请，提香还是更愿意为威尼斯共和国服务。
1515 年：*《神圣的爱和世俗的爱》*(受到人文主义的启发)。
1516 年：他与弗拉雨宫廷开始建立关系：*《酒神祭》*(马德里)、*《酒神与阿丽亚德尼公主》*(伦敦)。
1521 年：在布雷西亚、维琴察和曼图亚作画。
1530 年：在波伦亚，为查理五世画像。1532 年，查理五世把提香封为伯爵和皇家骑士团的骑士。
1540 年：为弗兰西斯一世画像(依据切利尼[Cellini]的一幅圆形浮雕像)。
1545 年：罗马之行大获成功。
1546 年：返回威尼斯后，为权贵们作了大量的画像。
1550 年：在奥格斯堡(Ausgsboug)拜访查理五世。*《带小狗的维纳斯》*。
1552 年：和西班牙的腓力二世进行长期而令人失望的通信：一个想要画，另一个想要钱。
1562 年：接待瓦萨里的来访。*《维纳斯蒙住爱神的眼睛》*("风格主义"式的，讲究用光)。
1567 年：提香主持了土耳其大使和西班牙大使之间的会谈。*《圣洛伦佐的牺牲》*。
1568 年：把许多已经为腓力二世创作完的神话题材作品如*《玛尔西阿斯的惩罚》*等的摹作(?)献给了马克西米连二世(Maximilien II)皇帝。
1575 年：作品*《西班牙拯救宗教》*。
1576 年：在一场瘟疫中死去。同年，在他的儿子死后，他的房子遭到了抢劫。老帕尔马(Palma le Vieux)续画完了他的最后一幅画，一幅巴洛克式的*《圣母哀子》*(威尼斯)。

《乌尔比诺的维纳斯》
1538 年(乌菲兹博物馆，佛罗伦萨)。
这幅裸体画对后世的绘画有深远的影响直至安格尔和马奈，身后的帘幕切断了空间，仿佛形成一幅画中画，把我们从神话的迷雾拉回到现实中。
摄影 Scala © Larbor/T

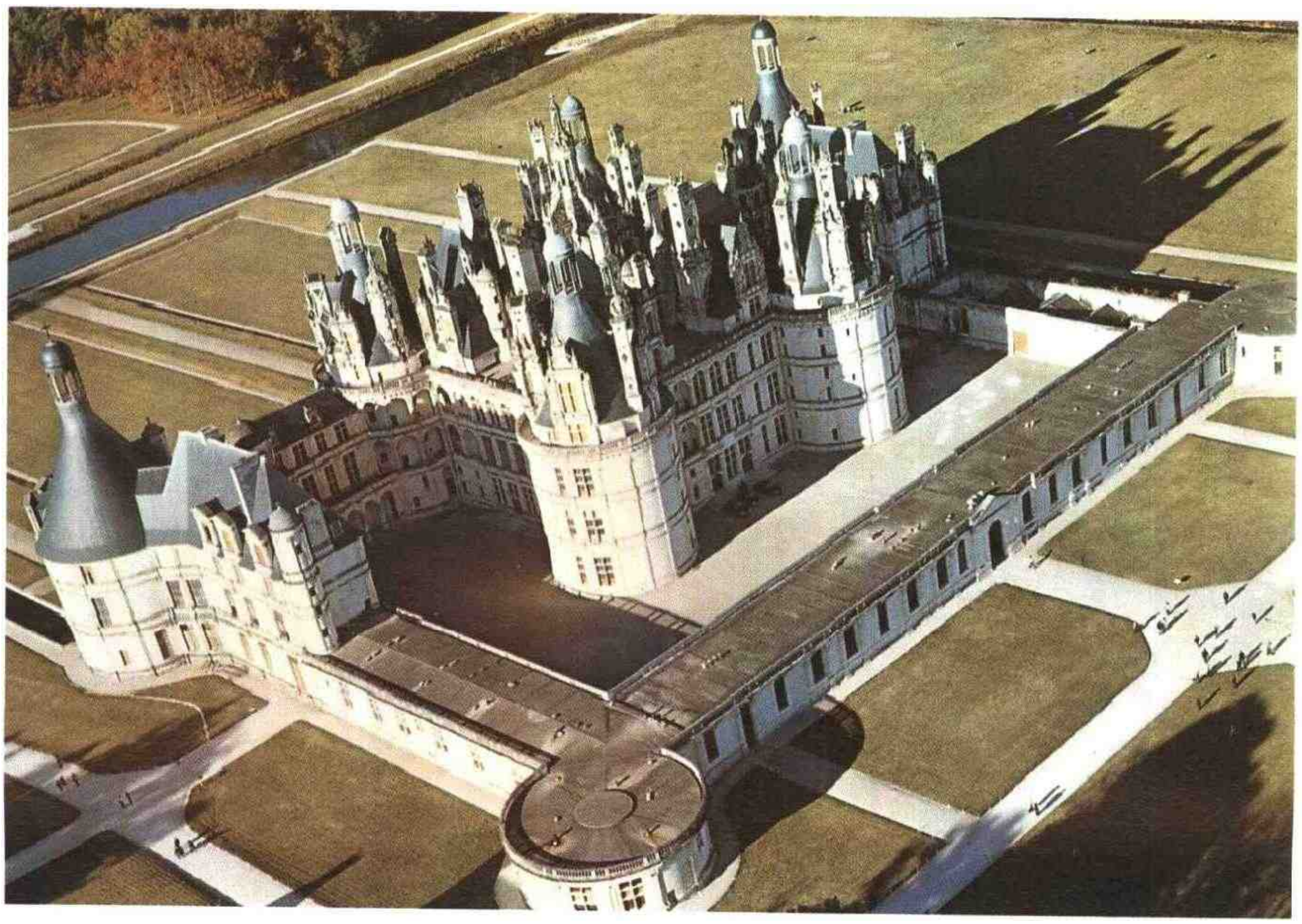


在欧洲的传播

无需追溯到文森城堡（Vincennes，1350年之后不久）和耶夫尔河畔的默安（大约1397年），因为那里的意大利式装饰画已经荡然无存，法国就显示出某种对文艺复兴前兆的认识（大约1430年），时间上要早于人们以往的想像，但主要还是在外交和文学领域上的认识。我们仍保留上文谈及的佛兰德斯－勃艮第－阿维尼翁一线，但文艺复兴完全渗透到整个欧洲（当然还是因地而异）仍需等到15世纪后半叶。

只要我们想到意大利的艺术家们在1491年远赴莫斯科，就会发现“整个欧洲”的说法并不过分。自从1460年起，意大利艺术就在波希米亚和匈牙利深受欢迎；安德瑞亚·德·菲耶索莱（Andrea de Fiesole）在格兰兹（Granz）修建了一座小教堂（1502年），随即又建造了克拉科夫（Cracovie）大教堂。布拉格的亭阁仿照了维琴察的大教堂（1530年）的模式；特兰托（Trente）的圣玛丽主教堂是由波代诺内（Pordenone）和多西（Dossi）装饰的。在奥地利，先是佛罗伦萨品味，继而是威尼斯品味，足足延续了一个世纪。在法国，年轻的安茹的查理（Charles d' Anjou）召来（1475年）备受推崇的圆形浮雕制模工佛朗西斯科·劳拉纳（Francesco Laurana），并让他效力于勒芒和马塞的大教堂，在南特大教堂（1500年），与米歇尔·哥伦布（Michel Colombe）

尚博尔城堡
1519–1537年。“远远望去……，整座建筑仿佛一位在风中长发飞扬的佳丽。”这幅空中拍摄的照片证实了夏多布里昂的绝妙比喻，他试图通过这个意象来表述这一文艺复兴时期的珍贵建筑施展的魔力和诱惑，它是轻盈、和谐的奇思异想的杰作。
摄影 ©Bernard Beaujard/F



贝伦塔楼
（1515—1520年）（里斯本）。葡萄牙以海上扩张准备它的文艺复兴，在绘画方面只经历了短暂的繁荣（如努诺·贡萨尔夫，他是扬·凡·埃克的模仿者）。然而，葡萄牙却发展起了一种相当独特的建筑式样，即曼努埃尔式（manuélin）：有古典遗风，有时带有大量的异域细节。
摄影 ©Pérousse Bruno/Hoa Qui



合作的是吉罗拉莫·德·菲耶索莱（Girolamo de Fiesole），他在后来为昂布瓦斯(Amboise)主教修建的圣乔治教堂中再次展示出他的意大利品味。这些雕塑作品与极为保守的宗教建筑格格不入。阿尔比大教堂惊人的装饰出自一些不为人知的意大利画家和所谓的"勃艮第"雕刻家之手（约1500年），显得特例独行。进一步加速风格转变的是非宗教建筑。

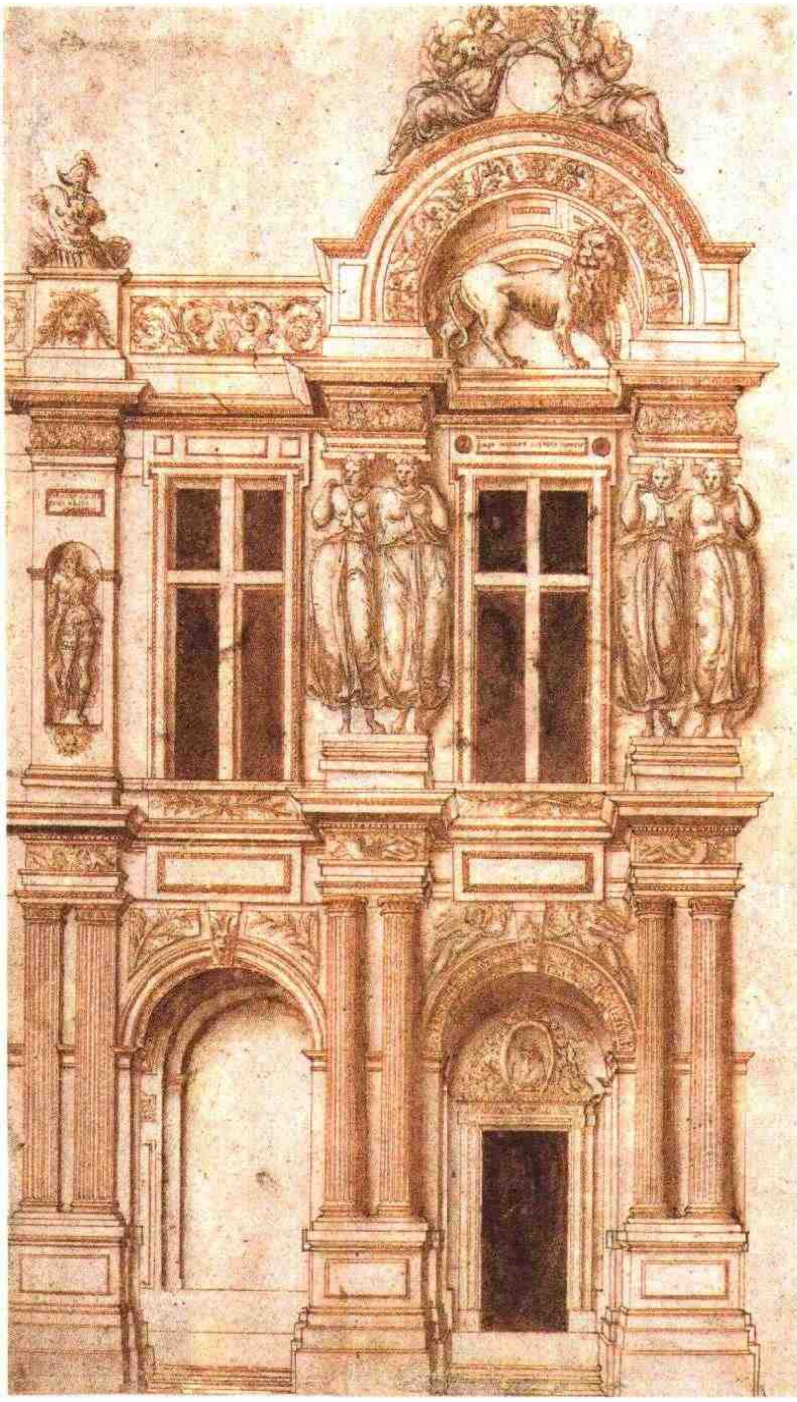
意大利战争的影响很快就显露出来了：查理八世把大批园丁、手艺人和裁缝带回昂布瓦斯，路易七世把维罗纳著名的建筑师乔孔多(Fra Giocondo)召到法国。这位拉斐尔在梵蒂冈未来的合作者在巴黎建造了圣母桥，并且还可能在伽庸城堡（Gaillon）工作过。路易七世还向列奥纳多订购过一幅《圣母像》（可能已遗失）。中世纪的堡垒变成文艺复兴的宫殿，始于布卢瓦城堡（Blois，1498年），完善于伽庸城堡。尤其体现在尚博尔（Chambord）以及舍农索城堡（Chenonceaux）的立体设计图上：它很快波及图尔地区（la Touraine）以至巴黎地区，两处都出现了城堡建筑之杰作（阿赛－勒－里多城堡[Azay-le-Rideau]、于赛城堡[Ussé]、维莱尔斯－柯特莱城堡[Villers-Cotterêts]）。这一转变的主要倡导人之一是多米尼克·德·柯尔托纳(Dominique de-Cortone)，后人称其为博卡多尔（le Bocador），就是他设计了尚博尔城堡以及原先的巴黎市政厅。然而，直到1530年，真正占上风的还是意大利建筑的装饰上的自由，而并非其理性设计（鲁昂的布尔特鲁尔德府邸，始建于1499年；图卢兹的伯尔尼庄园等）。随后，菲利贝尔·德洛尔姆（Philibert-Delorme）的

菲利贝尔·德洛尔姆
(Philibert Delorme)
阿内小教堂
1545—1553年，两个朴素的尖顶还是中世纪的风格，而位于两个尖顶之间的圆顶则是法国建筑中最早采纳正常居中设计的范例之一。入口处的小门厅和侧面二座小教堂环绕中心，中心由一个带顶塔的圆顶覆盖，其内部装饰模仿了罗马万神庙中的藻井，但表现出令人惊异的变化，其中的几个新月形图案表示对普瓦提埃的迪亚娜的敬意。
摄影 © Dagli Orti

罗马之行以及把透视法引进法国的波伦亚人赛尔里欧(Serlio)出版了维特鲁威(Vitruve)的作品(1540年)，都成为具有决定意义的事件。1550年之后，莱斯科(Lescot，卢浮宫正面)、尚比热(Chambiges，圣日耳曼昂莱[Saint-Germain-en-Laye])、布朗(Bullant，埃库昂[Ecouen]、尚底伊[Chantilly]等)、安德鲁埃·杜·塞尔梭(Androuet du Cerceau)等人不再需要意大利人的指导，他们绘制的几何性的、按标准画出的线条都合乎文艺复兴的要求。现今已经被毁的阿内城堡(Anet，1547年)是一项别出心裁、和谐统一的创造，它出自德洛尔姆之手，此人曾经在1564年为杜伊勒里宫设计平面图。宗教建筑则不够有新意(巴黎的圣厄斯塔什教堂[Saint-Eustache]，第戎的圣米歇尔教堂[Saint-Michel])。

在别处却看不到如此宏大的运动：1531年到1561年间，经过广泛咨询，西班牙的塞维利亚大教堂依然按照哥特式修建，非宗教建筑(托莱多[Tolède])效法于佛兰德斯地区而非意大利(1500年)，直至最终形成仿银器装饰风格，已经是前巴洛克的风格(布尔戈斯，1540年)。只有埃尔埃斯科里亚尔(L'Esu-rial)的简约风格是个例外。在佛兰德斯地区，位于梅赫伦(Ma-lines)的奥地利玛格丽特宫(Marguerite d'Autri-che)、布吕赫和安特卫普的市政厅只不过是意大利式细节的局部(粗石凸雕)与占主导的火焰式风格的综合。在英国，一直到大约1550年都是都铎哥特式独领风骚，除了几座城堡外。只有等到伊尼戈·琼斯(卒于1652





安德鲁埃·杜·塞尔梭（Androuet du Cerceau）

正面设计草图·尔纳伊凡城堡走廊的两个梁间距

1565—1575年（卢浮宫博物馆，巴黎）。这位建筑师是法国古典主义的先驱之一。能够证明他的天才的建筑工程已所剩无几。但是，我们仍存有他的许多设计草图以及一部汇编集《法国优秀建筑》。其中，他也收入了自己的设计。这张为凡尔纳伊（Verneuil）城堡设计的草图在风格上成功地把风格主义的装饰元素与极为平衡的结构结合起来，既庄重肃穆，又不失悠然自得。

摄影：© RMN

年）的时代，致法帕拉迪欧（Palladio）的建筑才兴盛起来。

在绘画方面，也是法国较早地接受了新风格。即使1519年被召来法国的安德烈阿·德尔·萨尔托（Andrea del Sarto）不久就离去，枫丹白露的创造也造成了深刻的影响。克卢埃（Clouet）家族一派略有不同，他们的“铅笔画”艺术（肖像）以及对艳情神话的细致描摹都造诣极高，但是有大量匿名的作品都被一下子划到了他们的名下。古尚家族（Cousin，父与子）则代表了当时巴黎复归罗马古典主义的趋势。老古尚起初绘制彩色玻璃窗和挂毯（主要在桑斯和朗格勒），后来成为法国第一位裸体画画家（《在潘多拉前的夏娃》，1549年），这一故作风雅的神话主题完全可以被认为是罗马城本身。他还著有一本《透视论》，绘制过许多非常精美的插图。就在此时，许多绘画作坊在外省发展起来，有的大名鼎鼎，有的默默无闻，装饰艺术家和版画家以惊人的速度激增，其中许多人还是画家，比如欧赛尔（Auxerre）的伪费利克斯（le pseudo–Félix）（或让·德·古尔蒙[Jean de Gourmont]），还有西蒙·德·沙隆（Simon–de Chalons，阿维尼翁）。

在欧洲的传播

从1508年开始，韵律家勒梅尔·德·贝尔吉（Lemaire de Belges）开始用法语化的姓名来颂扬这些名字：佩鲁吉诺成了“勒佩鲁金”（le Pérugin），列奥纳多成了“列奥纳尔”（Léonard），乔瓦尼·贝利尼（Giovanni Bellini）成了“让·贝利纳”(Jean Belline)。正是在这一时期，一位二十四岁的年轻且热情的外国人——阿尔布雷希特·丢勒(Albrecht Dürer)，仍奉威尼斯的老一代宗师为“至尊”。丢勒在十三岁时就用银针雕刻了第一幅《自画像》（1484年），不同寻常的早熟使得他在很短的时间内就谙熟了那些已经接触到15世纪的新影响的后期哥特式作坊的技巧（马丁·施恩告尔、斯特凡·洛赫纳）。丢勒是文艺复兴时期德国最伟大的画家、一流的版画家、极富灵感的水彩画家，此外，他还是一个能够感知未来的知识分子。他不满足于利用曼特尼亚画派（已经享誉意大利北部）的装饰技巧，而是经常出入画坊，模仿卡尔帕乔（Carpaccio），会见雅各布·德·巴尔巴里（Jacopo-de Barbari，真正的静物画创始人），并从他那里了解到达·芬奇的理论。他还对透视法产生了极大的兴趣。

弗朗索瓦·克卢埃

(François Clouet)

《狄安娜的沐浴》

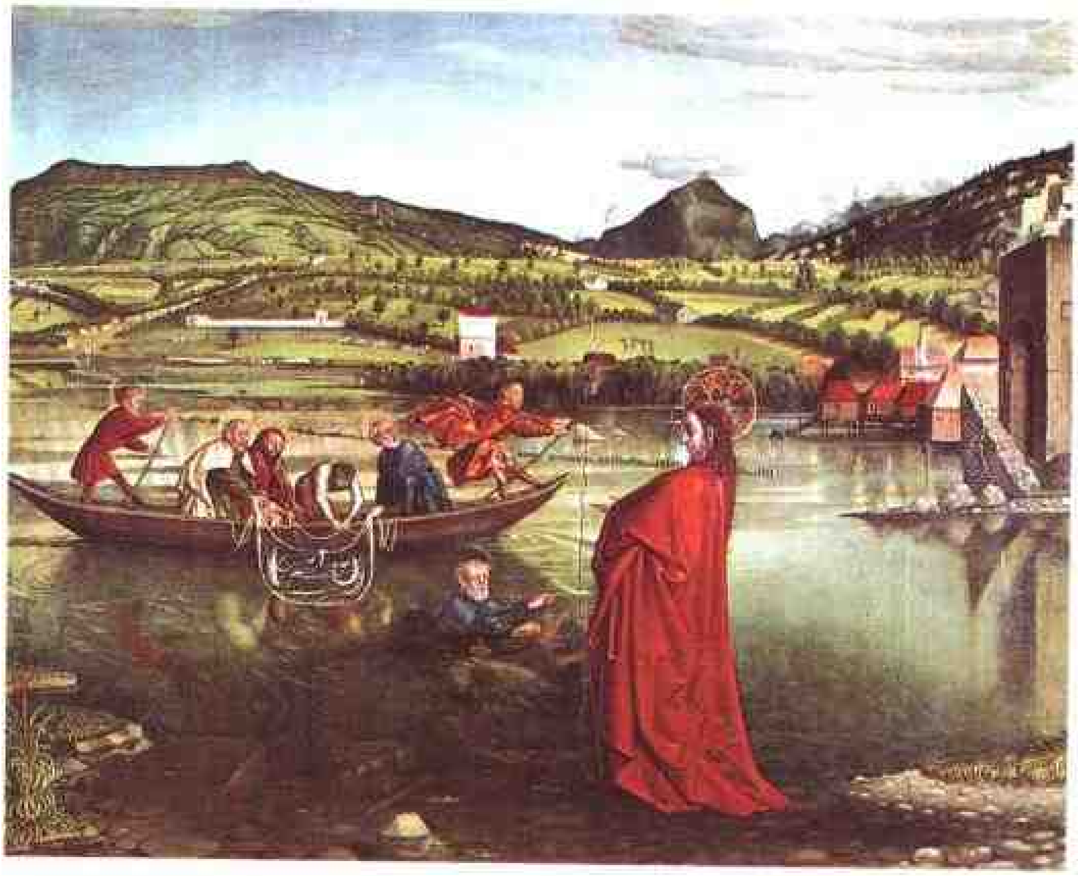
约1558年（鲁昂美术博物馆）。有些人认为这幅画不可能是对普瓦捷的迪亚娜的间接的赞美（她当时已经太老了，不可能以“真人面目”出现在画中），而是为了庆祝弗兰西斯二世与玛丽·斯图亚特(Marie Stuart)的婚礼。其实，最好把这幅画视为一首类似于龙萨(Ronsard)诗歌的田园诗：色情与礼教、自然与神话和谐相容，显然受到了普利马蒂乔的影响。

摄影：© Jean Feuillie—CNMHS

如果说他在1510年之后越来越投入于版画创作中，那么他的绘画作品则表达了一种将形式几何化并传达宏伟和色彩平衡的意愿，其人文主义意义在于传达一种宗教忧虑（《亚当与夏娃》，1507年；《四圣徒》，1526年）。他最终影响了他的一些朋友兼竞争对手，其中有路卡斯·德·莱登（Lucas de-Leyde，卒于1533年）的讨人喜欢的折中主义、阿尔特多弗尔（Altdorfer）的宇宙观（《亚历山大之战》，1529年）以及贺丘里斯·赛该尔思（Hercule Seghers）的令人震惊的版画——由于精细的描摹，他笔下的风景几乎变成了抽象的表现。在瑞士有多伊奇（Deutsch），在匈牙利有E·S·大师（Maitre-E·



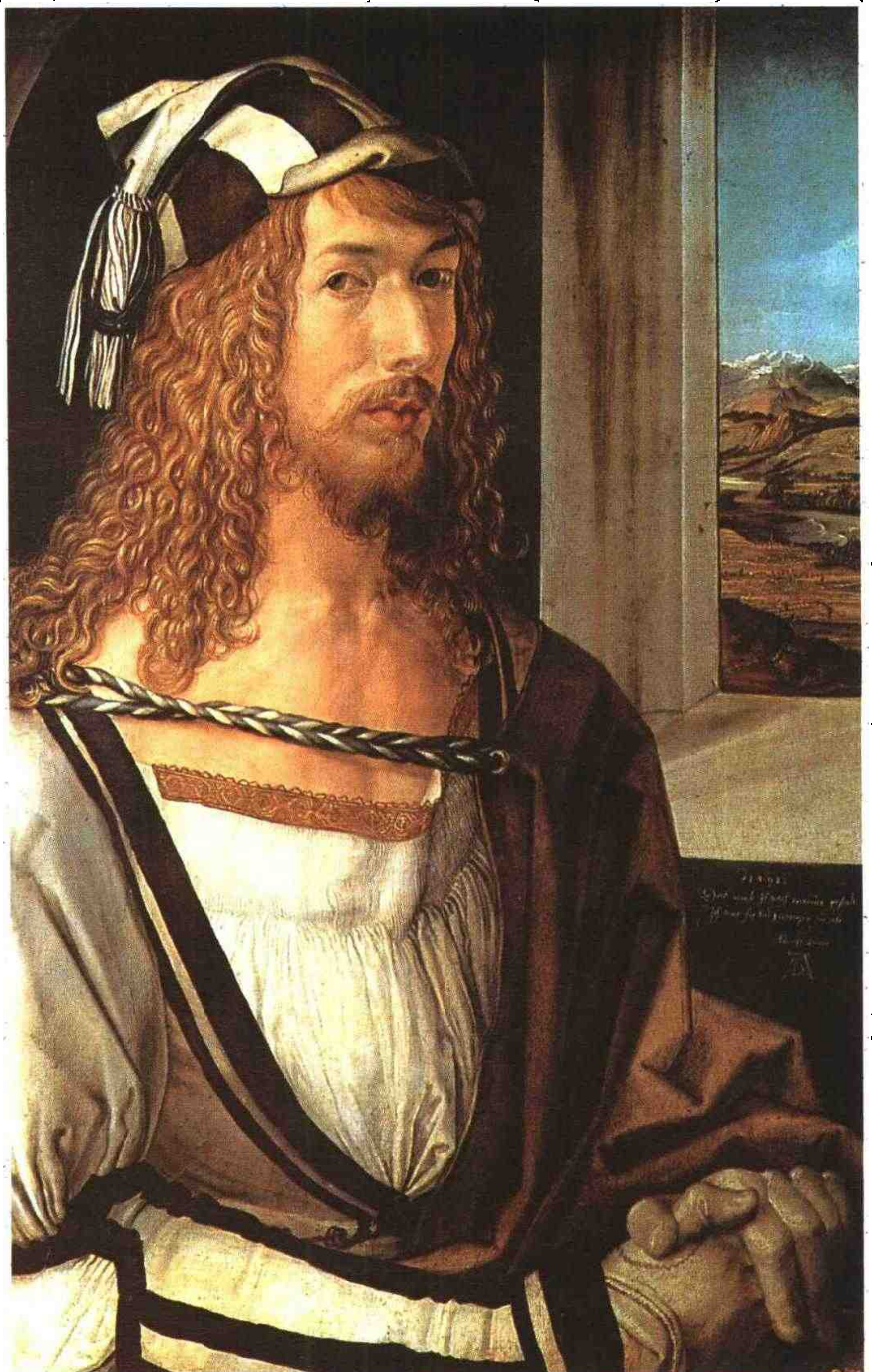
康拉德·维茲
(Konrad Witz)
《基督在水上行走》
1444年，日内瓦艺术及历史博物馆。这是那个时期德语艺术中出现的祭台装饰屏画中第一块，我们可以认出背景中的日内瓦湖和萨来夫(Salève)山。背景处理中的现实主义式的准确性以及对细微差别的表现与基督身上全红的袍子形成反差，而且基督的姿态完全是程式化的。同样，作者在描绘某些几何形式以及极具诗意的水面的大片时与表现圣彼得时的生硬形成反差。我们可以看到圣彼得的脚在水里，发生改变的游戏。
摄影 © Larousse



汉斯·梅姆灵林
(Hans Memling)
《圣母七喜》
局部，祭台装饰屏，日期不详(慕尼黑老绘画陈列馆)。视平线被抬高，使一段复杂的"圣家族史"得以在一种地形图一样的视野中展开。近处是中世纪式的细节，上部是古代式的建筑。各段历史的组合与安排既符合传统手法又极富证明的特点。梅姆灵林成功地在远方淡淡的虹彩中表现出立体感。
摄影 © Joachim Blauel/T



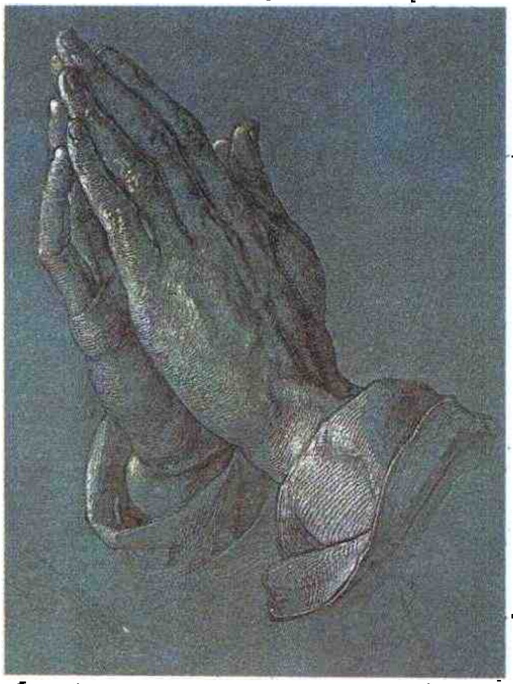
《自画像》
1498年（普拉多国家美术馆，马德里）。在年轻的艺术家所画的众多自画像中，这一张最为生动，布景也最好。作为首位在二十八岁就享誉欧洲的版画家，丢勒得益于意大利，他对于风景的选取和布置在德国是一大创举，并由此确立了他考究的风格。
摄影：© Colorphoto Hinz/T.



右页：
《水磨》
1496－1497年，水彩、水粉画（国家图书馆图片收藏部，巴黎）。在丢勒之前，只有极少的几位开拓者使用独立于水彩画的水粉和水彩，而他一举就挖掘了其中各种各样的效果，从表现黄昏（如图），到对动植物的极端细致的描摹，直至他史无前例地用水彩描绘了一个（外加注解的）梦中景象（《远古大洪水》，1525年，艺术史博物馆，维也纳）。
摄影：© Bibliothèque nationale/Larbor/T

1471年：阿尔布雷希特·丢勒出生于纽伦堡，是家里的第三子。父亲是位匈牙利金银匠，曾走遍整个北欧。
1483年：他开始绘画生涯，很快出类拔萃，但是除了几幅素描外几乎没有留下任何作品。
1491年：先在科尔马（Colmar），而后在巴尔，小丢勒确立了版画家的地位。
1494年：回到纽伦堡之后完婚；第次去意大利旅行（曼图亚、帕多瓦，尤其是威尼斯）。
1495年：第一批水彩画。在纽伦堡开设私人作坊，创作木刻画和铜版画。首批著名人物画问世（《哈勒圣母像》，1497年）。
1498年：出版《启示录》（木刻画），从而在整个欧洲享负盛名。
1505－1507年：第二次到意大利旅行，尤其是帕多瓦。长时间在威尼斯

《祈祷的手》
素描，1508年（阿尔伯蒂娜[Albertina]美术收藏馆，维也纳）。这是海勒(Heller)的祭坛后部装饰画中的一位圣徒的手，其中心主题是"圣母加冕"。这一主题由于模仿拉斐尔的一幅油画而有所改变。与此同时，对传统的做祈祷时手的姿势这一题目的处理也没有哥特时期的画家们画得那么生涩。
摄影：Ed. A. Schroll © Arch. Larbor/T



逗留(当地元老院曾为保护他的版画免遭仿造进行过一次判决)。他过着一种"贵族的生活"，同时为他的朋友以及艺术资助者皮尔克海默(Pirckheirmer)购买艺术品和古典作品的版本。

1507年：返回纽伦堡。作品有*《亚当和夏娃》*、*《万人之殉道》*。

1512年：开始与皇帝马克西米连一世交往，为他绘制了肖像。这位皇帝还订购了一幅有世以来最大的木刻画(十平方米)：*《凯旋门》*。这一作品的杂乱无章让丢勒本人都厌恶不堪。

1514年：独立版画中两幅最为著名的作品是*《骑士、死神和魔鬼》*，以及*《忧郁》*。在*《忧郁》*一画的刻版上充满了神秘的隐喻符号。赴荷兰旅游，日记中他谈及更多的不是遇到的艺术家，而是他的各种发现——贝壳，鹦鹉、阿兹特克艺术品等。他一直远至泽兰(Zélande)，幻想能看见搁浅的鲸鱼，并由于这次鲁莽的举动而大病一场。

1521年：回国后，他酝酿了一本关于绘画的书籍，并撰写了许多篇关于防御工事的修筑以及关于几何学、解剖学的论文。(发表于1525至1528年间)

1521—1523年：完成最后几幅大型绘画作品*《圣哲罗姆》*等，完成以"痛苦的人"的形象出现的最后一幅*《自画像》*。

1526年：丢勒对宗教改革坚信不移，完成他最后一件伟大作品*《四使徒》*(慕尼黑)。

1528年：丢勒在纽伦堡去世。





阿尔布莱希特·阿尔特多弗
（Albrecht Altdorfer）
《沐浴的苏珊娜》
1526年（慕尼黑老绘画陈列馆）阿尔特多弗总是乐于将要展现的故事安排在巨大的天幕之下或细致描绘的大森林之中，或者像这幅画，将情节置于巨大的建筑物之下。画中几座德国建筑都是依据文艺复兴的审美标准而“建造”的。我们可以看到有人正在给苏珊娜洗脚（在德国，与圣经有关的场景中禁止出现裸体）。一位女仆拿着一束百合（在希伯莱语中，苏珊娜即百合）也在暗指苏珊娜。这个女仆正从花园向人头攒动的广场走去。
摄影：© Joachim Blauel/T

S·），他们都投奔到他的门下，但是最后充分体现丢勒的精神的，是巴尔东·格里安（Baldung Grien），他极为纯粹的素描使得他不落俗套，能从程式中提取出奇异的主题来。

大约在1500年，凡·德尔·韦登（Van der Weyden）的佛兰德斯艺术启发了奥格斯堡（Augsbourg）的汉斯·霍尔拜因，而日后他的儿子——小汉斯·霍尔拜因（1497/98–1543年）将是历代最伟大的肖像画家之一。事实上，他以一种友好乃至宽容博大的胸怀正视并解决了造型问题，这一气

汉斯·霍尔拜因
（Hans Holbein）
《外交官》
1533年（伦敦国家美术馆）。画中表现的是法兰西斯一世派往伦敦的两位使者——让·德·丹特维尔和他的密友乔治·德·塞尔夫。这两个人都学识渊博，一位是贵族，一位是主教，身边的物品都显出他们对文化的关注，这幅作品出色地运用了写实画法。每个细节都被赋予了含义，我们从中可以看出人物的年龄以及关于他们生平的诸多暗示。但是，在体现人间荣华的同时，霍尔拜因在画中插入了一个变形的影像——一个头盖骨，既意味着"万物虚空"，又是一种签名手段（holbein，"空心骨"），又表现出他本人对透视法的高度把握。
摄影：F. Tweed © Bridgeman Giraudon



度与他对自己所处的时代（列奥纳多、丢勒和枫丹白露画派）的了解息息相关，其中还包括他对那些大学者和作家（伊拉斯谟）的了解。他从1533年开始为英王亨利八世服务并奠定了英国细密画画派（希业德[Hillyard]，奥利弗[Oliver]）。这个大人物们的座上客过着一种居无定所的生活，这正好佐证了文艺复兴的传播。

荷兰的情形却正好相反。由于在1566至1579年间经历了一场残酷的独立战争，从某种意义上讲，它将自己封闭了

右页
杰罗姆·博斯
（Jérôme Bosch）
《欢乐园》
中幅，1503—1504年（普拉多国家美术馆，马德里）这是一副绝妙的三折画。左幅表现天堂，右幅"鬼气阴森"，以奇异的方式表现地狱，中幅（如图）是对人类世界的同样奇异的表现，以上千种形式出现的罪恶占据了整个画面，光线细腻诱人，甚至显得纯洁无辜，而人物都像是在梦游。这幅复杂的作品显然取材于当时莱茵河流域的神秘主义，但也有许多细节源于炼金术士的象征体系，甚至还涉及某些几近异端的教理。绘画技巧极富创新，手法精妙，这幅作品一经问世就获得成功，并经久不衰。
摄影：© Dagli Orti

起来，杰罗姆·博斯（Bosch，1543?—1516年）是其中最为古怪的一个人。他从未离开过他出生的镇子，对他那个时代的精神巨变也一无所知。然而，只要将他的《圣安东尼的诱惑》（早于1515年）与同时代的莱茵河人马蒂亚斯·格吕内瓦尔德（Matthias Grünewald，1511—1517年）值得纪念的作品（伊森海姆[Issenheim]祭坛装饰屏，科尔马）加以比较，就会发现它们之间有多么巨大的差别。格吕内瓦尔德的作品中尽管有些地方用写实的手法加以处理，但他强烈的表达方式、人物的堆积以及形成强烈对比的色彩都完全属于中世纪。而在博斯那里，即使最邪恶的魔鬼也会在一个井井有条乃至宁静的处所行动，他用细腻的笔触、几乎是伦巴第式的对细微差别的明鉴进行了一些跟那个时代格格不入的创新。比起晚期哥特式雕塑，他更专注于小彩画，这是一门接受能力很强的艺术。尤其需要指出的是，他对最不现实的宗教主题加以深刻的内在化，此举甚至开创了日后的精神分析的先声。在17世纪的时候，西班牙僧侣约瑟夫·德·西昆查（Joseph de Siguenza）在提醒我们注意他的素材（民众的虔信、近乎荒



马蒂亚斯·格吕内瓦尔德
（Matthias Grunewald）
《圣安东尼受诱图》
伊森海姆教堂祭坛装饰屏局部，约1515年（法国，科尔马，"椴树下"博物馆）。
摄影：© Giraudon



诞的秘密祭礼的场面）的同时，还特别指出博斯“依据内在而不是外表去为人造像”。博斯的后继者，可以说是间接的——勃鲁盖尔家族（les Bruegel），在这个画家家族中，只有始建者才是一位天才。

大约在1540年，老皮特·勃鲁盖尔（1525/30？ –1569年）在安特卫普学艺。在这个开始取代热那亚和威尼斯的港口，他第一次感受到了一种国际化生活。他有许多人文主义朋友：印刷厂厂主布拉丹（Platin）、地理学家奥尔忒黎尤斯（Ortelius）。他见过约阿基姆·帕蒂尼尔（Joachim Patinir）的作品——是他大约在1510年开创了佛兰德斯风景画，并从一开始就赋予这一体裁以明亮和宁静，此后鲜有人再能比及





老勃鲁盖尔
(Bruegel l' Ancier)
《伊卡洛斯的坠落》
约1558年（布鲁塞尔皇家美术博物馆）与其说可以在明亮的天空中看见伊卡洛斯落入了右侧的大海，不如说是牧羊人的目光暗示了这一点。他的坠落并没有扰乱人们的日常活动，画中农夫依然照常耕地，然而，我们并不能因此就认为这幅画是为了颂扬一种与尝试鲁莽行为的疯狂（起伏不平的海岸边的几艘大船暗示着这种疯狂）相对比的简单淳朴的智慧。老勃鲁盖尔的所有作品始终贯穿着一种张力，而且这种张力带有怀旧色彩：一方面是文艺复兴先驱们的大胆创新，另一方面则是刻板的日常生活中的道德性。摄影：*Jou © Larbor/T*



洛伦佐·洛托
(Lorenzo Lotto)
《少女的遐想》
约1506年，(萨缪尔·H·克莱斯收藏，国立艺术画廊，华盛顿)作为一个左右摇摆、兼收并蓄的艺术家，洛托的这幅画似乎吸收了贝利尼甚至还有乔瓦尼的手法。此外，他极少触及非宗教主题(肖像画除外)。但是，在这幅不易解读的寓意画中，威尼斯画派对于背景的感受以及给梦幻的氛围添上了一种略带寓意的奇思异想之魅力。
摄影 © 华盛顿国立艺术画廊－Arch. Larbor/T







丁托列托
(Tintoret)
《耶稣受难图》
局部，1565年(威尼斯圣洛克修院)。丁托列托为这一宗教行会建筑的宏伟装饰共创作了六十二幅讲述《旧约》以及《新约》的绘画作品。所有的场景都表现了画家特有的悲怆感——幻想的因素多于现实主义，以及大胆创新(倾斜的构图，人物或居高临下或碰到顶部)。明暗对比强烈的光线笼罩着戏剧化的姿态，从而增加了动感。
摄影，© Marzari，Schio/T

尔德(Aldes)家族发明的印刷术，如在威尼斯就印刷了弗朗西斯科·科隆纳（Francesco Colonna，1499年）的作品《波利菲尔之梦》或称《梦中与爱神的争斗》。他作品中谦恭的柏拉图主义和不尽的象征手法在许多代画家中产生了巨大影响；他的许多版画被人误认为是曼特尼亚的作品。

1520年之后，镶嵌画渐渐衰落，但是乌尔比诺（Urbino）以及其它地区的马约里卡陶器（majolique，上彩釉的花饰陶器）大量复制了拉斐尔的构图、伦巴第艺术和艾米利亚艺术。文艺复兴时期的彩绘玻璃窗已经出现于布尔日的雅克心（Jacques-Coeur）市政厅（其协调统一的装饰出自一个无名画家之手，约1445年）并成为国际流行的装饰。尤利乌斯二世把贝里人纪尧姆·马西拉特（Guillaume Marcilhat）召到罗马。他与拉斐尔一道在罗马修建的工程毁于1527年，但他为我们留下了阿莱佐（Arezzo）大教堂的彩绘玻璃窗。

但是在16世纪下半叶的威尼斯，提香的统治地位使其它艺术活动黯然失色。他的竞争对手丁托列托，虽然在开始时倾向于风格主义（同时又照米开朗基罗的方法画素描），并大约在1540年占据一席之地，但主要还是在地方上享有名望。这位狂野的画家既是一个现实主义者，甚至不避平庸的细节，又总是想描绘宏伟的景象。丁托列托先后为圣马可修道院和圣罗可修道院（1562 – 1564年）创作了一组伟大的装饰画，这是惟一可以与西斯廷一比高下的组画。在经过威尼斯总督府一段短暂的神话题材的创作后，他便投入到几项巨大的创作之中，并为此终其一生（《天堂》，1586年，《耶稣最后的

左页下：
马尔坎多尼奥·莱蒙迪
(Marcantonio Raimondi)
《屠杀无辜》
依照拉斐尔作品所作的版画，约1511(国立图书馆版画收藏部，巴黎)。由于版画印刷量大，而且忠实于原作，很快就成为素描与油画、广告与商业传播的最好载体，从风格主义以来，版画使油画作品享誉全欧洲。在拉斐尔众多未能实现的设想之中，这一幅(有许多草图)就这样被保留下来。
摄影：© 国立图书馆/Labor/T



维罗内塞

(Véronèse)

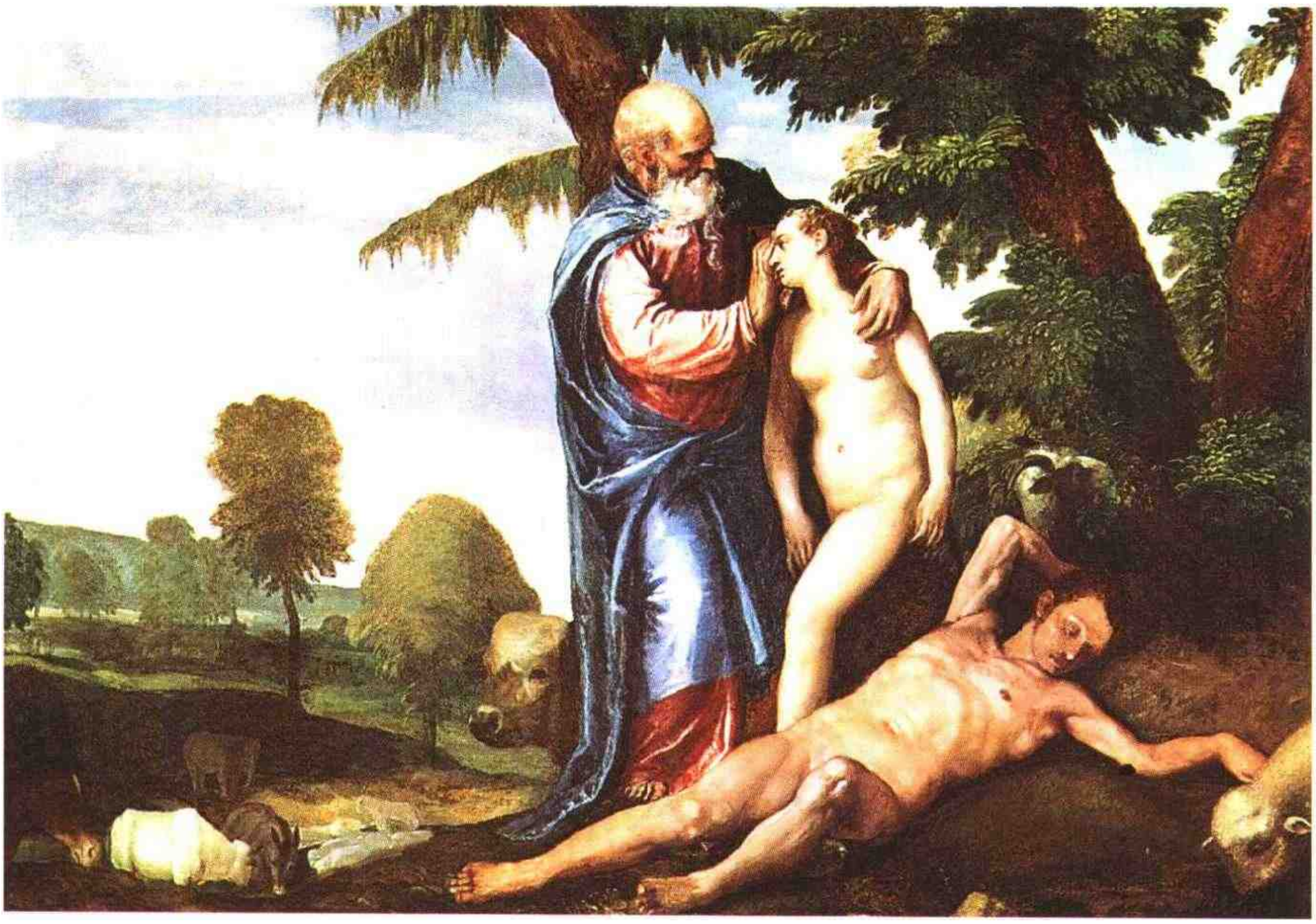
《迦拿的婚宴》

约1571年（卢浮宫博物馆，巴黎）《迦拿的婚宴》是世界上两幅面积最大的油画之一（另一幅是《列维的家宴》，也是维罗内塞所作）。这个《新约》故事沉浸在众多的人物（一百三十二位）和炫目的色彩之中，视觉的韵律效果让人忽略了画面中某些过于随意的透视的接合。在作品中，我们能看到当时最有名的威尼斯画家们的肖像，他们是作为音乐家的身分出现在作品中的



这充分说明「主题」提供给艺术家的造型可能性是否丰富，要比主题本身内容重要得多。

摄影：© RMN



维罗内塞
《创造夏娃》
1570—1572年（艺术学院，芝加哥）这是画家走向成熟之后的代表作之一。在这幅画中，维罗内塞摆脱了他经常热衷使用的繁复的修饰。从某种意义上他将自己比为画中的永恒之神——他正小心翼翼地从亚当的肋骨中扫出尚睡眼朦胧的夏娃。风景看上去完全是现实主义的，但是它的纯净、它的洗练、它的宽广与它的令人赞叹的明澈告诉我们那是一个天堂之景，是在亚当与夏娃堕落之前的景象。摄影 J. Martin © Larbor/T

晚餐》，1594年）。与维罗内塞相比，他的不同之处是在倾斜的画面中，突出的并非是色彩的对比，而是大片落下的光与影的对比。

维罗内塞（1528－1588年）兼容并蓄，对充实的形式和某种古典主义（曼特尼亚）情有独钟。他到了威尼斯后，与丁托列托不分高低。他用完全世俗的手法描绘同样的神圣场面。我们可以认为，他的主要装饰作品都集中在由他的朋友安德列亚·帕拉迪奥建造的马瑟别墅里。后者在威尼托（Vénétie）开创了一种高雅、以理性为主但又不失热情的建筑风格（1563年）。维罗内塞这个运用写实画法的高手，无论是通过杂耍般的寓意画表现威尼斯的伟大，还是在自此之后完全变得世俗的神话题材中，都能得心应手。威尼斯派的绘画后来与总督府的统治一起沉寂了下去，但是依然影响了费拉雷（Ferrare，1580年）的画家斯卡尔赛利诺（Scarsellino），他将反宗教改革与风格主义巧妙地交织在了一起。

《普西客的故事》(埃库昂城堡彩绘玻璃窗)，1542年后(孔代博物馆，尚蒂伊)。从15世纪末起，特别是在1530年之后，彩绘玻璃窗由于制作技术发生变革而出现了一种新的风格，即用酸将双层玻璃的几色层腐蚀，用可被玻璃化的代赭石描绘细致的素描，使用银黄色和有浮雕感的单色灰色作画，减轻铅条结构的重量。也正是在这一时期，世俗建筑中出现了大量的彩绘玻璃窗装饰，但现在大部分已不存。所以这一源于埃库昂城堡(四十二块玻璃窗被分为七大块)的整体是这艺术的稀有见证。其画作未见署名(或许源于出自拉斐尔的画动的版画)，优雅地表现出一个在所有寓言故事中最为人文主义者所关注的故事。

摄影：© Giraudon







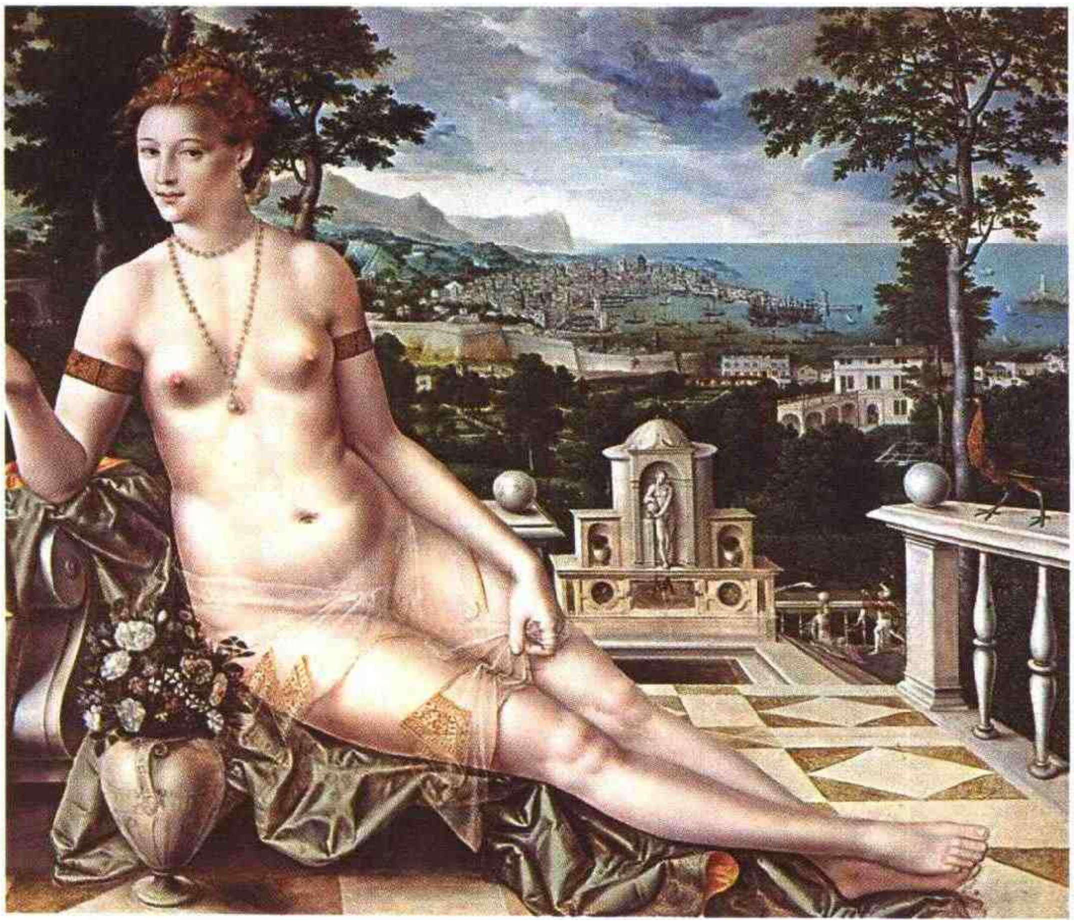
马克西米连狩猎系列挂毯
《在吉斯的美好狩猎》
这幅《十月：猎鹿》依据的是凡·奥尔莱(Van Orley)的草样
1520年后 卢浮宫博物馆，巴黎
这幅著名挂毯的底图作者凡·奥尔莱从未去过意大利，但一直与文艺复兴的创作有所接触。他在起源于中世纪复杂的寓意画中非常自如地加入了现实主义成分，而一年中的这个月份与要表现的狩猎并无真正的关联。同时，极富幻想的"北欧"风景在树丛的处理上吸取了南方的手法观念。
摄影 © RMN

风格主义的转变

风格主义并非一种对艺术发展进程造成冲击的创举，也非在哥特时期或20世纪都有所体现的风格史上的重复性事件。它是一种复杂的、与精神转变相联系的文艺复兴演变的结果。而且，它并没有与以前的时代精神相割裂，而只是发展了其中潜在的一些可能性。他们的工作建立在已经成型的风格和趋于完美的模式的基础上，这些模式也没有因此而被打破。风格主义主要表现在绘画方面，雕塑已经摆脱了所有桎梏，所以只是简单地顺应潮流，根本没有严格意义上的风格主义雕塑家，除非去玩弄字眼。面对朱里奥·罗马诺（Giulio Romano）留下的狂热躁动的前巴洛克式的宏伟范例，出现了最初的一些改进，比如安德列阿·德尔·萨尔托。在对明亮的尊崇（同时也强调素描）之外，添加了一些亲切



安德列阿·德尔·萨尔托
(Andrea del Sarto)
《施洗者圣约翰》
约1525—1530年（比蒂宫，佛罗伦萨）。尽管这位佛罗伦萨画派的大师很关注风格主义问题，但他丝毫不属于那种遮制浪漫主义的矫揉造作的艺术家。他成熟的画风更像一个古典主义者，既雄浑又细腻。
摄影：Scala
© *Larbor/T*



扬·梅特西斯
(Jan Metsys)
《基西拉岛的维纳斯》
1561年(国立博物馆，斯德哥尔摩)。在这幅画中，安特卫普画家的现实主义与一种明显的风格主义相结合，这一风格主义不仅表现在题材的选取上，还表现在姿态以及诸多局部细节上的矫揉造作。后面的背景普被考证是热那亚的风光。扬·梅特西斯(康坦·梅特西斯之子)曾在1544年1556年间为躲避一项关于散布异端的指控而流亡此地。
摄影：© 该博物馆/T

或者富有奇思异想的记号。在这一时期接近尾声的时候，塔德奥·祖卡洛（Taddeo Zuccaro，约1600年）划分出了艺术“观念”的三种实现形式：艺术模仿自然；精神的介入，使得大自然成为一幅人工的景象；还有就是“奇异的绘画”(diségno fantastico)，充斥了任意性、怪诞性、“异乎寻常的东西”和人类的种种发明。风格主义者在并不忽略第一种形式的同时，特别偏爱发展后两种形式。

“风格主义”这个词本身，首先应当指明并没有丝毫贬义，它是指对风格的追寻以及同时代人对这一追寻、对某位艺术家的“风格、手法”的迷恋，继而是对大约在1520年时在罗马占有统治地位的“伟大风格”的迷恋。只有到了17世纪末，这个词才用于形容一种趣味的败坏，那是因为相对于在此期间形成的学院派规则，想像力大大占据了主导地位。说到这一现象的意识形态方面，既不能淡化，也不能夸大“1527年的灾祸”所带来的影响（罗马被占领，由路德派教徒组成的德国雇佣兵和查理五世的可疑的同盟、波旁王朝的陆军统帅率领的外国雇佣兵队伍将城市洗劫一空）。最新的研究表明：其一，在罗马工作的艺术家们的四处逃散（许多人在帝国军队离开之后又返回故地）从1520年就开始了；其二，罗马教廷成功地将失败的局面转变成了对这座永恒之城的庆典。另外，查理五世在不久之后，或许是心甘情愿，或许是迫不得



康坦·梅特西斯
（Quentin Metsys）
《兑币商和他的妻子》
1514年（卢浮宫博物馆，巴黎）。这幅画成了对新兴的资本主义的司空见惯的隐喻。事实上，画家选取这一题材是为了提示在人间财物和宗教信仰之间可以设想出一种协调，这正符合了宗教改革前夕佛兰德斯地区的人文主义者们的理想。不能因为画家过分细致的描摹而忘记他曾是伊拉斯谟的朋友，而且还为其绘制过一幅精美的肖像画（巴尔贝里尼宫，罗马）。
摄影 Gulley-Lagario
© Arch. Larbor/T

以，总之保证美第奇家族决定性地夺回了佛罗伦萨。但是一种新的关于天主教“改革”梦想的顾虑在意大利宫廷及知识分子圈子中散布开来，时间大约是从1520年到无休止的特伦托的普世会议(1563年)，才稍告一段落。在这次主教会议中，教会制定了针对新教传播的反击政策，于是，风格主义作为对这一顾虑的最初反响而应运而生（反宗教改革本身的影响要稍晚些）。在意大利，风格主义表明一些尚处于独立状态但又受到西班牙统治的小城市开始自我封闭，当然这一社会、政治上的封闭并不阻碍艺术语言与日俱增的趋同。

风格主义的形式渊源可以到拉斐尔晚期的一些大胆创作中去探寻（如《德·佛利尼欧夫人》），但更是受到无处不在的米开朗基罗的影响。日尔曼艺术（丢勒）通过版画的传播也起到了一定的作用。但是，主要是对日臻完美的精湛技巧的渴望改变了艺术家对文艺复兴的“理想美”的认识。人体各部分的比例由于一种对于蛇形的普遍偏爱而被拉长（全部身高不再是头部长度的七倍半，而是大约九倍半）。某些艺术家用均匀色调处理的有雕塑感的形式，后来演变为类似立体

画派的变形（路卡·康毕亚索[Luca Cambiaso]、朱里奥·康帕诺拉[Giulio Campagnola]）。明快的颜色覆盖住几乎是矿物般的形象（丹尼尔·达·沃尔特拉[Daniele da Volterra]，《基督被解下十字架》，三位一体圣教堂，罗马）或弱化为一种几近刻薄的冰冷（蓬托尔莫）。远景与主要人物的关系常常被忽略，主要人物填充了画板，只剩下一种不易察觉的，需做很大努力才能找出的透视视角。有时，为了表现夜晚和暴风雨的对比效果，统一的亮度被摒弃不用（贝卡富米，《叛乱天使的坠落》，约1530年）。艺术家们的心理与这些怪异的现象是相通的，因为人们怀疑他们（有时不无用意地）使用了魔术、巫术或炼金术。至少，愤世嫉俗和忧郁对他们而言似



乔瓦尼·斯特拉达诺
(Giovanni Stradano)
《炼金房》
1570—1575年（韦基奥宫内的画坊，佛罗伦萨）。在乔治·瓦萨里协调之下的“画坊”(Studiolo)的集体工作中，许多画家（包括瓦萨里本人）都表现出他们独树一帜的风格。一直生活在佛罗伦萨的佛兰德斯画家斯特拉达诺也有他的特别之处，他在局部细节上的现实主义与间或转向奇异景致的风格主义相谐和。炼金术在这里跟化学没太大区别。画中描绘的“实验室”可能归大公爵弗朗西斯科私人所有。
摄影：© Dagli Orti

蓬托尔莫
(Pontormo)
《基督下十字架》
1526年(圣福教堂，佛罗伦萨)。在这幅令人惊奇的绘画之一，十字架并没有出现。这一幕耶稣悲剧中的人物似乎都在离地飞升，所有动作都遵循着复杂的涡形曲线的统一节奏，人物的目光似乎在向观者发问。冷色调在不经意间缓和了火红色彩的折射。
摄影：© Scala/T



右页
帕米贾尼诺
(Parmesan)
(原名佛朗西斯科·马佐拉[Francesco Mazzola])
《长颈圣母像》
1534–1540年(乌菲兹美术馆，佛罗伦萨)。这幅画改变了人体的结构——细长的身躯上是一个优雅的小脑袋，加之画中人物诱人的面孔，使这一作品非常有名。它同样非常重要，因为近景与我们在廊柱右侧看到的远景之间是毫无过渡的大胆对立。在一个微小的"具有讽喻意义"的人物旁边有一段铭文，承认是画家在自嘲对于完成他的画"无能为力"。
摄影：© Scala/T

乎是家常便饭。与坚持不懈的人文主义者相比（巴奇亚卡[Bacchiacca]、格拉纳奇[Granacci]），他们的作品表现出对东方风格的好奇（被费拉雷接纳的外乡人多索·多西[Dosso Dossi]的作品《喀耳刻》）、对科学的兴趣，以及凌驾于这一切之上的、含有复杂象征的色情性。这种色情尽管很明显，却也不无遮掩，其涉及面甚至包括宗教主题。

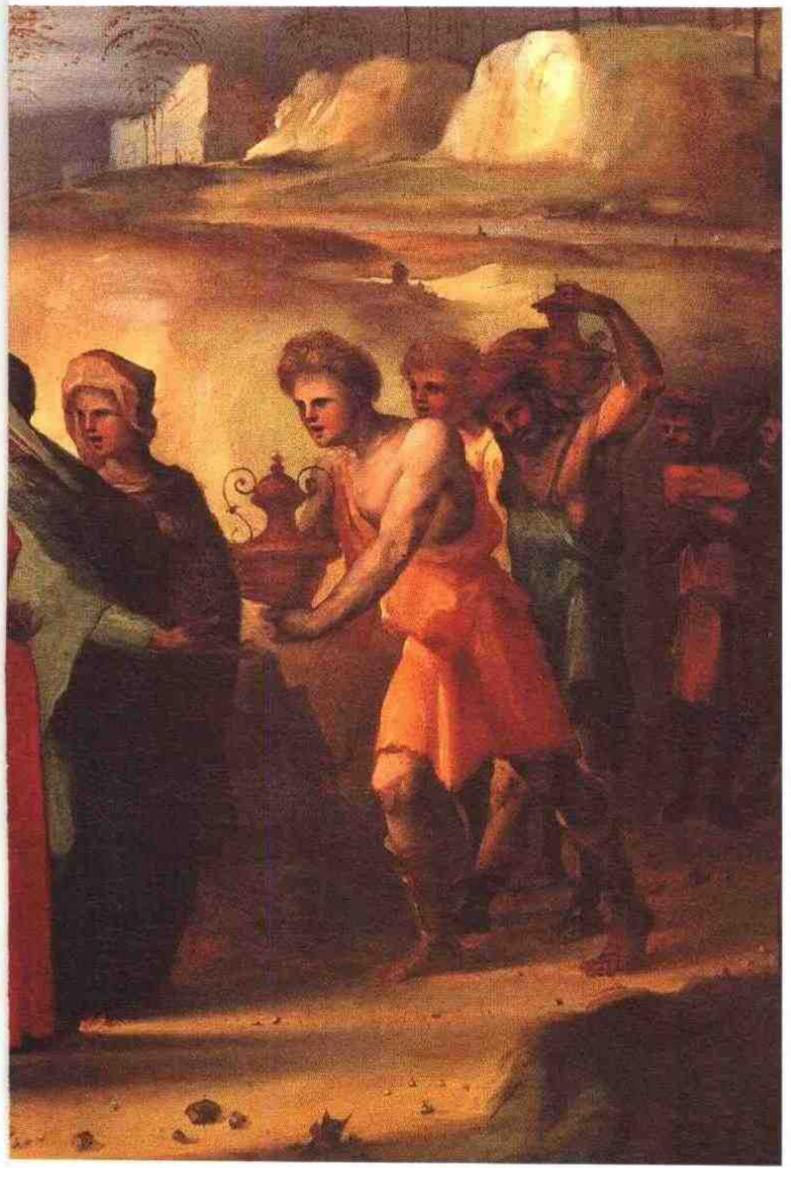
这一次还是托斯卡纳迈出了第一步，蓬托尔莫（1494–





多明尼科·贝卡富米
(Domenico Beccafumi)
《西庇阿禁欲》
1530年（国立曼光宫美术馆，卢卡）贝卡富米在描绘这一段罗马历史时所运用的手法，与他在锡耶纳的公众厅创作那些古怪的壁画所用的手法是相似的。我们再一次发现他对面部有如此奇特的处理方式，以及他对人体解剖的相对的蔑视。他更注重于姿态的效果和明亮色彩或冷色之间的细微对比及必要时的"独创"。
摄影 © Alinari/Giraudon

1556年）曾经在安德列阿·德·萨尔托那里学艺，他奠定了最初的风格主义。他认识丢勒，甚至还认识施恩告尔，但是在这个忧郁暴躁的人的作品中丝毫没有流露出对宗教改革热衷的痕迹。在他的日记中（他是最早尝试这一体裁的人之一）显示出种种幻觉。他在米开朗基罗的启发下，立志赋予那些变形的形体和某些色彩的矫饰以节奏感，在今天已经被毁的壁画——佛罗伦萨的圣洛伦佐壁画中他殚精竭虑，试图和米开朗基罗一比高低。而在佳鲁佐（Galluzo）修道院以及圣喜大教堂的作品中，达到了几乎可以匹敌米开朗基罗的水平，同时又与米氏的风格相异。罗索（1494—1540年）是萨尔托画室中另一个叛逆的门徒，正当他由于使用刺眼的亮色和几近抽象的结构（圣洛伦佐教堂的《圣母的婚礼》，沃尔特拉的《基督被解下十字架》，1521年）而大名鼎鼎的时候，他被举荐给法兰西斯一世，负责枫丹白露的工程。第三位开风气之先者没有如此尖锐的笔法，他就是贝卡富米（约1486—1551年，《锡耶纳人》，公民厅的壁画）。几次罗马之行并没有妨碍他形成极具个性的笔触。他跻身于风格主义者的行列是由于



他的不现实的色彩和几近怪诞的创造。接下来，就应当立即提到布隆奇诺(Bronzino，1503—1572年)——一个佛罗伦萨宫廷画师家族的始祖和家长。他清朗晶莹的画风以及对复杂的寓意画的偏爱，都被运用到气派不凡的上流社会肖像画和神话裸体人物的创作之中。帕米贾尼诺(le Parmesan，1503—1540年)是运用比例对比的天才，他曾经利用凸面镜创作了那幅著名的自画像，在他身上，风格主义运用了大量深奥的意象并经常引发色情的联想（《带玫瑰的圣母》）。最后，要提到的是被朱里奥·罗马诺派到法兰西斯一世身边的普利马蒂乔（Primaticcio，1504—1570年），他既是装饰家又是素描画家，既多产又惊人，由于他的出现，风格主义得以用一种独特的方式重现拉斐尔的典雅高贵。

本韦努托·切利尼（Benvenuto-Cellini）(1500—1571年）也是第一代风格主义者中的佼佼者，一流的雕刻家（《珀尔修斯》，西诺里亚广场，佛罗伦萨）、最杰出的金匠；此外，还是一个冒险家、杀人犯、骗子，他的《回忆录》既可以看做是出自一个有趣的作家之手，又是一个妄自尊大但却充满激情的见证人的手笔。他趁在佛罗伦萨为米开朗基罗举行盛大葬礼的机会(1564年)，与官方组织者瓦萨里（Vasari）展开辩论。这次辩论的筹码是巨大的，究竟谁在风格主义世界中更胜一筹，绘画还是雕塑？瓦萨里取胜了，最终确认了绘画的至尊地位，它是造型艺术之父，瓦萨里大约就在这个时期创建了第一所美术学院。绘画的这一至尊地位，米开朗基罗直至暮年才看到年轻一代对它的认同。风格主义在雕塑上的显现是通过佛罗伦萨人蒙托尔索利（Montorsoli）和威尼斯人吉罗拉莫·康帕诺拉（Girolamo Campagnola）来实现的，但相比于米开朗基罗和班迪内利（Bandinelli，1493—1560年），他们是晚到的、过时的竞争对手。他们的创作就是把罗索绘画中的平面图案移到巨型的雕塑之中，阿曼纳蒂(Ammanati)虽然没有这么厚重，却也依然一心想效仿米开朗基罗。1560年之后，



多明尼科·贝卡富米
《圣母的诞生》
约1540年（锡耶纳国家美术馆）。贝卡富米在锡耶纳艺术中占据着极为特殊的地位，他在两次罗马之行时深深受到拉斐尔和米开朗基罗的影响。这幅画是他最著名的作品之一，其中许多个光源形成对比，同时还呈现色彩的融合，这是他在描绘夜景时的又一个特色。最后，我们还会注意到画家以极具装饰风味的单线勾勒手法画出了这一场景中所必需的、人们熟悉的一些细节。
摄影，© Alinari/Giraudon

右页下：
弗朗索瓦·克卢埃（?）
（François Clouet）
《浴室中的仕女》
约1559年（伍斯特艺术博物馆）。还有许多幅同一主题的作品，它们的灵感都来源于已经遗失但已确证曾经传入法国的意大利绘画，也取材于一些古老的神话。仕女戴在颈间的饰物和戒指可能象征着一场秘密却忠诚的结合，这让人联想到普瓦捷的迪亚娜的"肖像"。倾斜的镜子或许暗示着某种疑虑的萌芽，以及恋人之间的冲突。精细而轻巧的绘画手法及精心刻画的奢华气氛，都是枫丹白露艺术所特有的。
摄影，© Arch ERL/T

被美第奇家族重用的雕塑家及建筑家贾姆波洛尼亚(Giambologna)不乏力度的优雅给我们留下了更为深刻的印象，他完成了一个将假山、流水和植物全部都统一于雕塑艺术的创举。而他有力的竞争者波翁塔伦蒂(Buontalenti，卒于1608年)则是少数几个完全属于风格主义的建筑师之一(佩塔亚别墅[Villa Petraia])，他还是著名的美第奇家族庆典的承办人。

所有这些艺术家都应召进行狂热的创作，他们的作品是



让·古戎
(Jean Goujon)
《仙女和守护神》
浮雕《无邪之泉》的一部分 1549年（卢浮宫博物馆，巴黎）。古戎精通古代艺术，崇尚拉斐尔。他采纳了风格主义的修长的蛇形线条，但仍不失个人风格——细密的纹理，优雅的立体感，还有流畅而不失分寸的构图。他后来（1549－1564年）装饰了由皮埃尔·莱斯科重建的卢浮宫。
摄影 H. Josse
© Larbor/T

各种物件，或实用，或用于装饰，其创作与公共或私人建筑一样需要天赋。风格主义艺术家们丝毫不把这些细小活计视为一种屈辱，他们从中看到可以施展自己才华的机会“创新的理念”在雕琢细小的新设计中熠熠生辉，切利尼在雕塑小型物体时总会制作一个大号的模型。大约从1560年开始，风格主义内部开始出现转变。对形式依然关注，但在宗教对艺术的渗透方面，开始增加了特伦托普世会议的种种训诫。

这些草率制定的训诫不但在时代上已经姗姗来迟，在原则上左右摇摆，而且有时还被质疑或者歪曲。这无关紧要：反宗教改革的虔诚时而一丝不苟、狂热高昂，甚至深不可测；时而（经常是）又温文而雅，但总是辞藻华丽（不久之后歌剧就诞生了）。与此同时，在上一代人那里就已经拉开序幕的、对理论问题进行辩论的爱好发展起来了。瓦萨里的《艺术家列传》是图书业的一大成功：这位作家年复一年地写作，在他著作的再版中甚至写到了他同时代的人，还有他自己，这就造就了一种内涵丰富的半论战、半历史的文学。



美第奇家族回到佛罗伦萨，带回了一批属于或不属于他们“一伙”的艺术家：萨维亚提（Salviati），高雅并极富想像力的阿洛利（Allori，布隆奇诺的侄子），总之，一群在韦基奥宫（弗朗西斯科大公爵厅）的装饰家，其中马索·迪·圣佛里亚诺(Maso di San Friano)、桑蒂·迪·提托（Santi di Tito）、波比（Poppi）等都在同一个瓦萨里的带领下



1526年： 弗兰西斯一世决定把小型的皇家城堡改建为宫殿。他召集的艺术家中大多数是意大利人，还有法国建筑师(G·勒布勒东[Le Breton])。

1530年： 罗索到来，他担任了十年的工程主管，用绘画及粉饰灰土装饰弗兰西斯一世的美术馆。

1540年： 罗索自杀而死(?)，普利马蒂乔继任(1532年到达)。他装饰了尤利西斯美术馆(1540—1570年，已毁)和舞蹈大殿(此后被改建了许多)。他的合作者有尼考罗·德尔·阿巴特(Niccolo dell'Abate)(1552年)、卢卡·潘尼(Luca Penni)、安瑞·卡宏(Antoine Caron)。粉饰灰土逐渐被废弃不用。

1540—1545年： 切利尼前来暂住，风光无限却事故不断。完成*《枫丹白露的裸体仙女像》*，为弗兰西斯一世制作盐盒。他后来被指控有偷窃行为。建造埃唐普公爵夫人卧房和金门前厅。

1545—1560年： 建立一家作坊，大量版画作品将在此问世，为我们留下了许多今已散佚的绘画作品的摹本(凡图兹[Fantuzzi]、波瓦文[Boyvin]、杜穆斯蒂埃[Dumoustier]等人的作品)。

1540—1550年： 已经在法国工作过(昂西－勒弗朗城堡)的赛里欧理论上成为宫殿的建筑师，但法国的承办人并不服从他的指令。



本韦努托·切利尼
(Benvenuto Cellini)
弗兰西斯一世的盐盒
1540—1543年(维也纳艺术史博物馆)。切利尼在设计和制作这个仅有二十三点五厘米长的物件时，如同建造一尊大型纪念雕像一样尽心尽力。盐被认为是珍品，而它是来源于海洋，所以有这些黄金的形象，其中有一些还是嵌有珐琅的，表现海神和大地之母。底座是用乌木制成的。
摄影 K.G.Meyer © du Musée/Arch. Labor/T

左页

罗索·菲欧朗蒂诺

(Rosso Fiorentino)

《国家的统一性》

1535－1539年(弗兰西斯一世美术馆，枫丹白露宫博物馆)。皇帝手执国家之钥，周围有行政官员、士兵、工匠和农民，他拿着一串象征帝国的石榴。对这幅壁画的修复显示出它是在罗索的主持下由水平高低不一的助手们完成的。

摄影：Jeanbor © Archives Larbor/T

切利尼

《枫丹白露的裸体仙女像》

早于1544年(巴黎，卢浮宫博物馆)。这一青铜雕塑原本应该用于一扇大门，但这扇门一直没有修建。切利尼曾宣称，为了这个雕塑，他起用了一个"美得眩目"的裸体模特。由于版画的传播，这一雕塑一直产生着重要的影响。切利尼证明了一个金银匠对宏伟的雕塑也同样在行，在模特儿身上体现出纯粹异教的肉欲和兽性，舒展修长的躯体和完美的面庞相得益彰。

摄影：© Jean/

RMN

1547年：弗兰西斯一世去世。

1550年：普利马蒂乔失宠，亨利二世的宠臣菲利贝尔·德洛尔姆取而代之。1558年他再一次成为财政总监之后，又为城堡制定了许多计划。他同时还在巴黎工作(圣德尼的瓦洛瓦圆穹顶[rotonde des Valois]，1560年)。阿巴特在枫丹白露的地位日渐重要。

1570年：普利马蒂乔去世。工程由于宗教战争而稍有耽搁。过渡"画派"(卡罗·朱里奥·德尔·阿巴特[Carlo Giulio dell' Abate]，尼考罗之子)继承了风格主义传统(普瓦勒楼[Pavillon des Poêles]，已毁)。

约1590年："第二代"枫丹白露画派。法国及佛兰德斯的影响表现得更为明显。出现大量匿名作品，大多数是色情作品。许多作品已遗佚，现存有图桑·杜布勒伊[Toussaint Dubreuil]的*《晨起梳妆的贵妇人》*(1600年之前)。

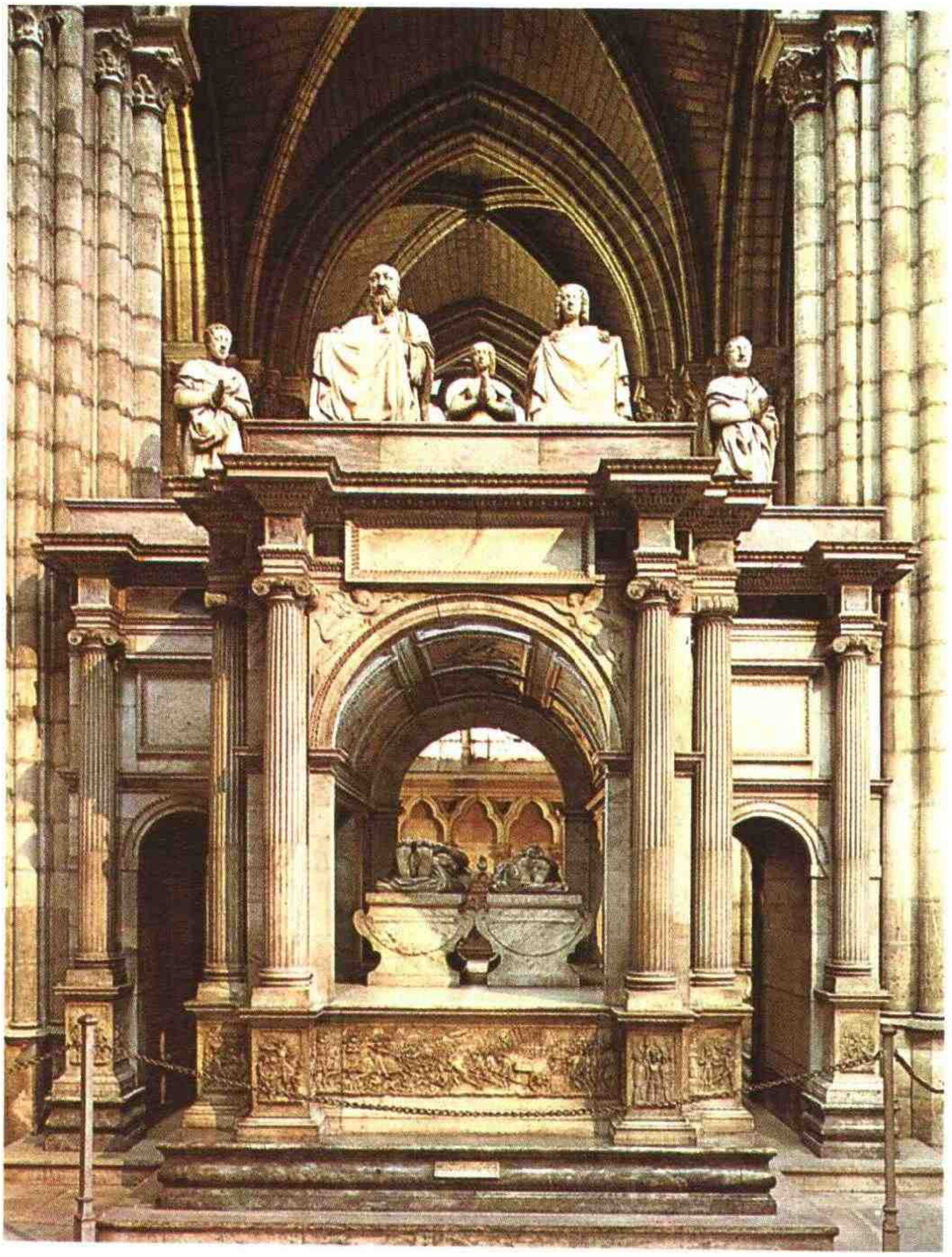
1599年：安瑞·卡宏去世，他或许是在枫丹白露宫所特有的创造力中最能展现其精致氛围及渊博精神的法国人(*《凯旋之神》*、*《冬》*、*《春》*、*《蒂沃利的女卜士》*)。他还涉猎政治寓意画*《三执政之屠》*(1566年)。另外，直到1580年，他都是一个活跃的挂毯草图的绘制者、建筑师兼装饰师。

1602年：昂布卢瓦兹·鲍斯查埃尔特(Ambroise Bosschaert)，即杜布瓦(Dubois)接管指挥工程。完成*《特阿吉纳和夏丽克莱的故事》*。

1614年：马丁·弗雷米内(Martin Fréminet)掌管工程(圣三位一体小教堂，*《四福音使者与教会四教士》*，奥尔良博物馆)。他的去世(1619年)大约与工程的弃置是同时的。枫丹白露的风格对其它城堡或小教堂的装饰(大部分已经遗失或毁坏)产生了直接影响：普利马蒂乔的*《圣母怜子》*，埃库昂的绘画和彩绘大玻璃，根据*《埃涅阿斯纪》*绘制的油画，瓦隆市(德赛夫勒省)，昂西—勒弗朗城堡内的画作，其中有一部分可以确认为普利马蒂乔和尼考罗·德尔·阿巴特的画坊工作人员的手笔；唐莱市的绘画(约纳省)，布卢瓦市的绘画(萨尔迪尼府邸及其它府邸内的装饰)，以及卢瓦河边的维勒萨万市、博勒加尔市等其它城市的绘画。在这些地方工作着意大利人，还有更多的附属于宫廷的地方艺术家，特别是布耐尔(Bunel)家族。



菲利贝尔·德洛尔姆
(Philibert Delorme,
弗兰西斯一世和克洛德·德·弗朗斯陵墓
1548—1557年(圣德尼大教堂)。由爱奥尼亚式廊柱环绕的凯旋门庇护着这一对王室夫妇的雕像。这一建筑是哥特式传统与深受罗马绘画思想影响的建筑家渴望创新的意愿互相妥协的结果。陵墓上方塑有国王、王后和他们的子女的雕像，这些雕像出自皮埃尔·邦唐(Pierre-Bontemps)之手。邦唐同时还是底座浅浮雕的作者，尤其是那幅为世人称道的《马里尼亚诺之战》在本图中正对着观众。
摄影 © *Phédon-Salou Artephot/T*



脱离了队伍。瓦萨里是一个有争议的壁画家，但却是一位天才的画家（作品有《安德洛麦德》），他同时是位干练的领导者，又是一位素描高手。所有这些艺术家只是在不同程度上接受了反宗教改革的观念。

其实风格主义曾经是北方国家中文艺复兴传播的真正形式：丢勒丝毫没有超出威尼斯，让·普罗沃斯特（Jean Provost，约1520年）和普尔布斯（Pourbus）的布吕赫王朝只是间接地了解意大利。但是，扬·高萨尔特（Jan Gossaert，约1509年，人称马布斯）已经去过罗马取经，他回国之后成了古典透视法的一丝不苟的门徒。他的学生——列日的朗贝尔·伦巴尔德（Lambert Lombard，约1538年）赋予意大利风格以绝对至上的地位。在佛朗茨·佛洛里斯（Franz-Floris，卒于1570年）——这位作品颇丰且擅长世俗裸体画

的艺术家的带动下，16世纪模仿意大利艺术的罗马风格画家（凡·斯考莱尔[Van Scorel]、凡·海姆斯凯尔克[Van Heemskerck]等)统治了荷兰绘画。这一趋势到了亚伯拉罕·布洛梅尔特（Abraham Bloemaert，1564—1651年）以及哈勒姆（Haarlem）画派(乌特瓦埃尔[Wtewael]等)时更趋成熟。



詹博洛尼亚

(Giambologna，原名让·德·波伦亚 [Jean de Boulogne])

《墨丘利》

1564年（国立巴杰罗博物馆，佛罗伦萨）。这尊青铜雕像通过对静止的一刹那间的把握成功地暗示了这位神即将腾空而起。他身体的优雅与他所做的手势的韵律在这一瞬间达到了完美的和谐。这为高举的食指表示他是奥林匹斯山的使者。

摄影 © Scala/T

宗教战争及内部争斗大大地毁坏了荷兰16世纪艺术活动留下的见证(雕塑和彩绘大玻璃)，还有大量绘画作品，包括彼得·凡·阿埃斯滕（Peter Van Aersten，约1550年）的现实主义作品。但是，一个像果尔奇乌斯（Goltzius）这样的版画家可以使意大利作品和他本人的作品同时得到推广和流传。有几年，非常讲究的风格主义出现在洛林的小宫廷之中(德鲁埃[Deruet]、贝朗日[Bellange])。帝国也是如此，还有一些地方上的中心，诸如慕尼黑(苏斯特利斯[Sustris])、居无定所的马克西米连的宫廷(彼得·德·威特[Peter De Witte])。尤其是布拉格学派，国王鲁道尔夫（Rodolphe）二世将汉斯·冯·亚琛（Ha—ns von Aachen）、约瑟夫·海因兹（Josef Heintz）和来自罗马的安特卫普人史普朗格（Spranger，卒于1611年）等人聚集在一起，他同时还尝试阿奇姆博多（Arcim—boldo，卒于1593年）的那些奇特的新发明。中欧的风格主义多姿多彩，但有时手法略嫌生硬，充满着难解的喀巴拉主义或伊壁鸠鲁主义的暗示，它为巴洛克艺术的一种特定形式间接地开辟了道路。



贝尔纳·帕利西

(Bernard Palissy)

《繁殖女神》

约1560—1570年（卢浮宫博物馆，巴黎）。在这一时期，由帕利西领导的皇家作坊大量制作带有浮雕的、作者本人绘制的彩釉陶器。完全依靠自学的帕利西经过多年的探索重新找到了上釉的奥秘，并使之达到一种罕有的透明度。

摄影 © Giraudon/T

右页下

海姆斯凯尔克

(Maerten Jacobsz van Heemskerck)

《古竞技场》

1552年（里尔美术馆）。在一块类似于古罗马竞技场的场地中，正在进行一场斗牛或是实施一项酷刑。艺术家在这一个虚构的废墟上，汇集了他多次旅行的记忆。

摄影：© 该美术馆/T

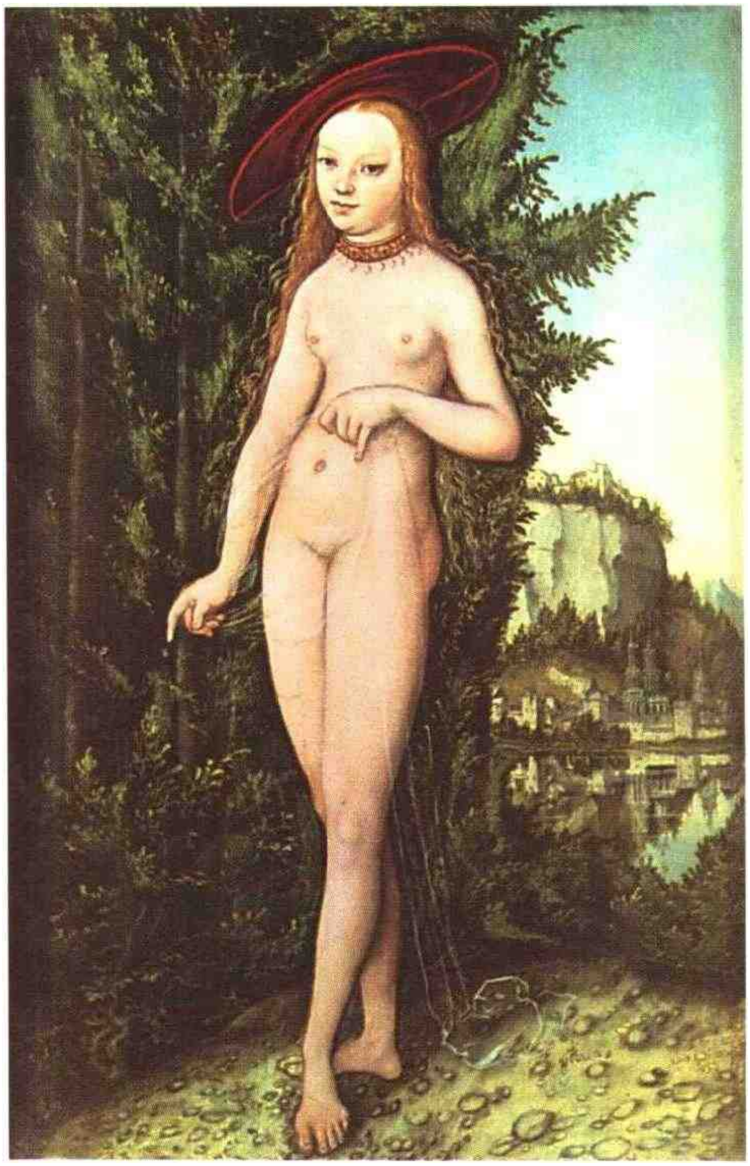
老卢卡斯·克拉纳赫

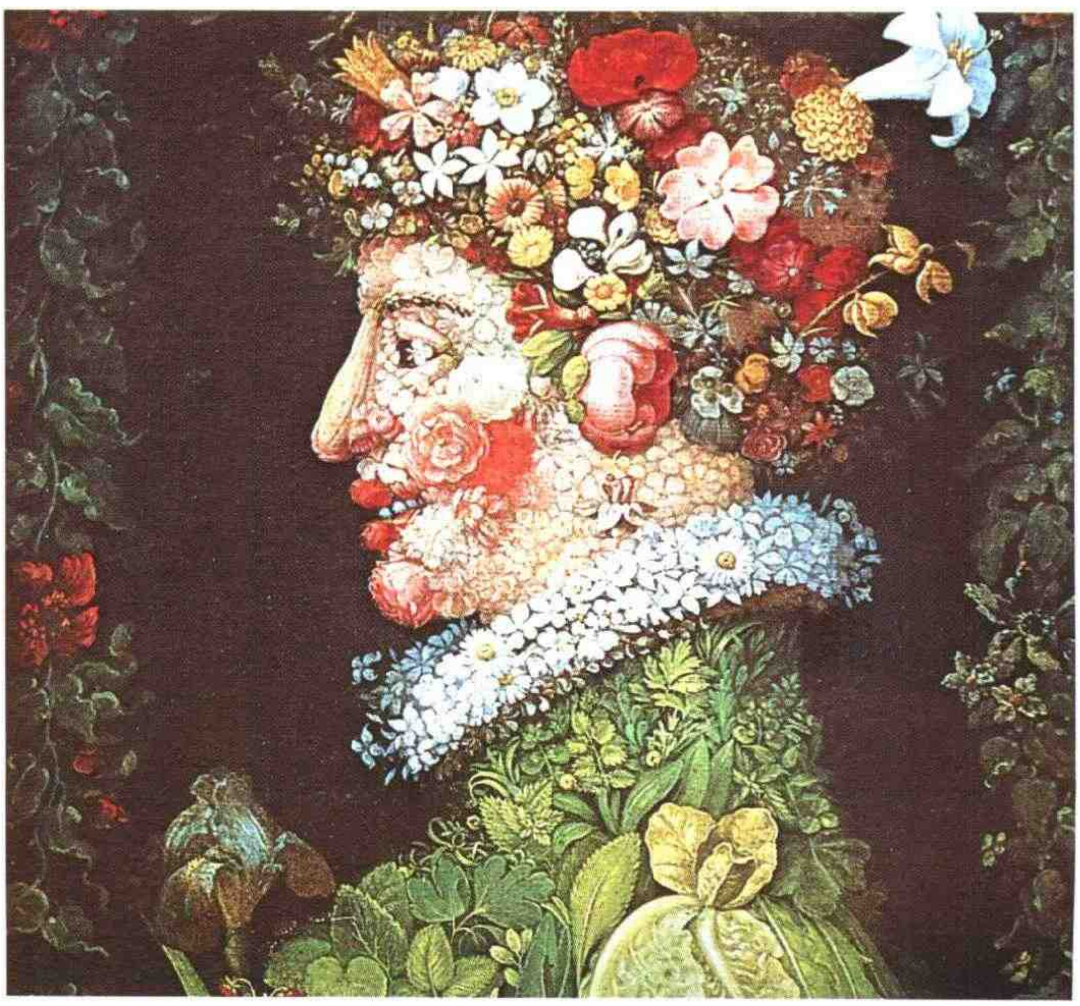
(Lucas Cranach l'Ancien)

《维纳斯》

1529年（卢浮宫博物馆，巴黎）。克拉纳赫在这幅画中或许隐约受到了枫丹白露艺术的启发，但他一直是个不受文艺复兴精神影响的德国画家，在他那里，最有诱惑力女性的裸体身上也带有中世纪的画家们赋予夏娃的某种邪恶，乖戾大过天真。这幅维纳斯的裸像有一种怪诞的冷艳，这在作为背景的风景或其它肖像画中都找不到，尽管所有这些作品都带有同样的漠然。

摄影：H. Josse © Larbor/T





阿奇姆博多

(Giuseppe Arcimboldo)

《春》

约1573年（卢浮宫博物馆，巴黎）。阿奇姆博多尝试以自然界中的不同元素作为原料来创作肖像画，其绘画实践具有系统性、完整性。

摄影：© Bulloz/T



让·高萨尔特
(Jean Gossaert)
人称马布斯
《海神和大地之母》
1516年，国立美术馆，柏林（达勒姆区）
这幅画晚于丢勒的《亚当与夏娃》，马布斯有可向丢勒借用构图，在人体解剖上着力不小，但手法还相当笨拙。这幅画吸引我们的地方主要是曼特尼亚式的背景，尽管表面上采用的是现实主义手法，但画上这两位异教的神祇仍然是考古发现中的偶像的形象。
摄影：©该美术馆



落日余辉

1564年，保罗三世屈从于几位主教的压力，命令将《最后的审判》中的裸体人像遮盖起来。人们不无快意地注意到这项工作被交付给米开朗基罗的学生——沃尔特拉的丹尼



卡拉瓦乔
（Cavavage）
（原名为米开朗基罗·梅里西）
《年轻的酒神》
约1596年（乌菲兹美术馆，佛罗伦萨）。在掀起那场“卡拉瓦乔革命”之前，画家曾在罗马的一位风格主义者——阿尔宾的骑士（le Cavalier d'Arpin）那里学习。画中表现水果的明亮色彩表明他的影响依然显著。但是，背景与近景的强烈对比，以及对人物粗俗的刻意描绘，都预示了画家与文艺复兴的有意识的决裂。
摄影：Scala © Arch. Larbor/T



尔去做。他以作画速度慢而著称。他试图给米开朗基罗的裸体人物穿上一些“短衬裤”，并用了一种很容易被擦掉的颜料。当维罗内塞由于在《最后的晚餐》中运用了极为详细的世俗场面而被宗教裁判所召到威尼斯时（1573年），他声称画家应当享有“诗人和疯子”的特权，并将画的名称改做《列维的家宴》，从而化险为夷。后期风格主义者奇高利（Cigoli）在为圣玛丽主教堂画一幅《圣母升天》时，展现了圣母脚边的月亮（传统主题），但在上面加了一些“黑点”，这些“黑点”是为了向一位好友兼智者表示敬意的——伽利略刚刚发现这些黑点不久。他并没有招致任何责难（约1610年），然而，由这些火山口或这些“岛屿”揭示出的地球与月亮之间的势均力敌，足以引起一场神学辩论。不久之后，伽利略的第一部传记故意弄错他的出生日期，他的出生日被改为米开朗基罗去世的日子，就好像这位大艺术家转世到了一位可以与之相较的天才身上。

左页：
布拉曼特
（Bramante，原名Donato di Angelo Lazzar）
旋转楼梯
1515年以后（梵蒂冈贝尔韦代宫）。这座宏伟的楼梯是罗马的圣彼得大教堂首位设计者的最初草图的一个见证。他效法的是古代建筑，但也借鉴了那个时代全部的先进技术。
摄影：Scala © Larbor/T



维罗内塞
(Véronèse，原名Paolo Caliari)
《一个猎人的肖像》
壁画局部，约1550—1560年（卡尔巴洛别墅，马泽尔）。这是以色运用写实画法去描绘人物的一个佳例：人物在画有虚假的建筑的空间中"开门而入"。维罗内塞在为一个朋友装饰住所时，曾多次使用这种手法。画中，涉猎极广的趣味（画中这位优雅的人像有可能是一幅自画像）与艺术探索中越来越精致的趋势一起显露了出来。
摄影 © *Giraudon*

因此，文艺复兴精神并没有成为反宗教改革的牺牲品，艺术勉为其难地适应了这一变革。风格主义创作已经消失殆尽，起初是由于衰退，继而是由于分散而亡，甚至在北方国家，虽然在那里宗教战争更多地是破坏了那些作品，而没有加速主要是通过从装饰家的手稿中学来的、源于地中海技巧的衰亡，而且这些技巧他们已基本掌握(弗莱德曼·德·弗利[Vredeman De Vries]，1527？—1604年)。由于巴洛克艺术具有穷尽所有形式的活力，所以它不可能不在某些方面继续风格主义。

因此，在绘画领域，鲁德威格·卡拉奇（Ludovico Carrache，1555—1610年）——我们知道，他是这个家族中在17世纪产生影响的第一人——仍然属于风格主义，而阿尼巴尔(Annibal)(1560—1609年)在不久之后则要求葬在拉斐尔的

老佛朗茨·波尔伯斯
(Franz Pourbus l'Aîné)
《查理九世的宫廷舞会》
约1571年（热拉尔男爵博物馆，巴约）。画中，意大利的戏剧面具与宫廷中的人物混合在一起，人物之间的亲密无间与行动上的自由，表明了在这一时期法国风尚的转变。生活的悠闲也有所表现，也令人想起卢浮宫的罗马式建筑物的尽头，有一个花园，林荫小径的两侧装饰着雕像。园艺也是文艺复兴时代重新发现的艺术之一。
摄影 Studio Le Monnier, Bayeux ©Labor/T

近旁。如果没有阿尼巴尔，我们就不可能理解圭多·雷尼(Guido Reni)，也不可能理解多明尼奇诺(Dominiquin)以及他们的法国竞争者，甚至不可能理解普桑。

诚然，15世纪的文艺复兴绘画（为了避免追溯到乔托）到了古典主义时期就不再被理解，甚至不再被了解，但是到了1770至1780年间，一种对于考古的普遍兴趣（不无混杂，而且一直渗透到浪漫主义）将涵盖中世纪以及文艺复兴的许多珍贵收藏。一些大卫派画家以及后来的安格尔虽然互相提出质疑，但同时又相互承袭，也都时不时地运用被假想成是15世纪的“原始主义”。如果说学院派传统反复探索他们以为是从拉斐尔那里学到的东西，直到腻烦，浪漫派画家德拉克洛瓦则宁愿承袭16世纪的“巨大的道具手段”，这是一个一直延续到20世纪初的双重误会。从另一方面而言，我们知道，透纳(Turner)以及后来的印象派画家们从威尼斯那里受到了多大的影响。在雕刻领域，由米开朗基罗完成的“局部剖切”作为遗产被继承了下来，人们在到底是偏向建筑的







雄伟庄严、还是倾向于表现主义的问题上争论了一个世纪。雕刻家贝尔宁继承了文艺复兴（这成为他后来在凡尔赛不受欢迎的原因之一）。建筑领域也承袭了类似的遗产，直至随着工业革命而产生的近代混杂风格的出现，其间穿越了摇摆于巴洛克与洛可可之间的各种形式——其中最有趣的再生现象之一，就是在1760年左右差不多遍及了全欧洲的新帕拉迪奥式建筑。

我们还可以认为，文艺复兴艺术的真正延续是在别处。首先是关于艺术家的概念本身发生了变化。我们已经谈论过艺术资助现象的模棱两可之处，但是整个趋势已不可逆转，直到出现关于查理五世的笑话（那是假想出来的），说他为提香捡起一支画笔；还有主教赫丘里斯·贡萨格（Hercule Gonzague，曼图亚的摄政王）的宣言（这倒是确有其事），他曾说朱里奥·罗玛诺是“国家真正的领袖，应当在城市的每一个路口为他立一尊塑像，因为是他使得这座城市变得如此伟大、坚固和美丽”。艺术家的尊严，其中包括他们有时过于敏感的性格，随着风格主义的出现，甚至更早些，成了猎奇、乃至尊重的对象，而且并不意味着达·芬奇那样的（相对的）孤独。

画家们的特殊的联合会（跟那些范围比较普遍的中世纪的行会或同业公会已完全不同）于1478年在罗马正式确立，1495年在法国、波希米亚和波兰确立。艺术家加盟人文主义者的圈子，即使他们并不是“成员”，却为专门学校的诞生做好了准备，建立这些专门学校的初衷也是为了保护真正的才能不为世俗所扰，同时为学徒们提供全面的教育。

文艺复兴的艺术家们乐于将普罗米修斯作为他们雄心的象征。对达·芬奇而言，使自己“成为自然之谜的主人”——这一信条一直持续在包括笛卡尔在内的许多人心中，并非只是一种百科全书式的求知欲的结果，它赋予了画家一种能力，即画家能够随心所欲地让整个宇宙都“呈现在他的面前”。当波提切利为一些内行人士画《维纳斯的诞生》时，他根本不需要靠朝拜圣地亚哥·德·孔波斯特拉的隐喻来使女神的裸体具有“基督教化的意义”（一如人们宣称的那样）！维纳斯在水中行进时所踩的贝壳也不过来源于一种文学传统和一些古代的小雕像，而作者又对其进行了重新加工。画家或雕刻家在“引述”他们艺术语言的源泉时都毫无丢弃的意思。虽然风格主义由于其追求繁复的一面而更具有人工斧凿

昂布卢兹·杜布瓦
（Ambroise Dubois）
《唐克雷德在十字军的营地》
约1605年（巴黎卢浮宫博物馆）。尽管杜布瓦出生较晚，但他在很大程度上，尤其在层次分明的结构布局上，受到了第一代枫丹白露画派的影响。他作品的色调以及他笔下人物的雕像般的体态，都为巴洛克艺术开辟了先河。
摄影 © Jean Feuillie—CNMHS/T

格列柯
（Greco，原名Domenikos Theotokopoulos）
《基督在橄榄园山上》
约1590—1598年（托莱多艺术博物馆）。这位西班牙大师曾经学艺于威尼斯和罗马，他只在对绚丽耀眼的色彩的运用上才接近风格主义。对透视的完全摒弃、对人物幻景式的安排，以及神秘主义姿态的润属，这一切显然更让人想起他青年时代在克里特岛接受的拜占庭艺术，甚至让人想到哥特艺术的影响（天使），画中全然没有文艺复兴的精华。
摄影 © 该博物馆/T

罗马的圣彼得大教堂工地



平图里乔
（译注：意为“矮子画家”，用以形容他身材矮小，原名为Bernardino di Betto，平图里乔是他的绰号）
《亚历山大的圣凯瑟琳与异教哲学家们的争论》
壁画，1492—1494年（梵蒂冈，波吉亚室）。自从1481年应召装饰西斯廷小教堂的侧殿，平图里乔似乎一直在罗马备受青睐。我们注意到，在这幅人物众多、带有叙事画特点的布局中，画家描绘了许多古代建筑，甚至还有古代遗迹中发现的奇形怪状的装饰物；而背景中的风格属于翁布里亚风格。
摄影：Scala © Arch' Larbor/T.

324年： 君士坦丁大帝下令在传说中是圣彼得墓地的原址上修建一座大教堂。

约1150年： 连接教皇宫殿和大教堂以及扩建大教堂的首批工程开始。

1178—1300年： 阿尔诺尔夫·迪·康比欧（Arnolfo di Cambio）参与工程，由乔托为大殿画的素描制成的镶嵌画（今天已被一幅复制品代替），置于柱廊入门的上方。

1439—1445年： 阿弗鲁利诺·菲拉莱特（Averulino Filarète）为颂扬欧仁四世打造青铜门扇（正门）。

1445年： 尼古拉五世进行第一次大型改建（或许是受他的朋友阿尔伯蒂的启发）；罗塞利诺（Rossellino）在君士坦丁大帝修建的后殿后面又修建了一座新的半圆形后殿。

1493—1498年： 帕拉留欧建西克斯图斯四世墓；米开朗基罗完成《圣母哀子》雕像。宫殿大举扩建。

1506年： 教皇尤利乌斯二世指派布拉曼特负责工程。教皇尼古拉斯五世的宅邸与教皇英诺森八世（D' Innocent VIII）的宅邸连成一体，成为贝尔韦代宫（1492年）。原先的古罗马式教堂被拆毁，带圆顶的新教堂的中心设计图被提出。不久之后，梵蒂冈也与之连为一体。

1514年： 拉斐尔在布拉曼特死后成为工程负责人。他为大教堂提出一个拉丁十字形的设计。

1520年： 佩鲁兹重新采用希腊十字的设计方案。

1543年： 再次回到拉丁十字方案（小安东尼奥·桑伽罗［Antonio Sangallo le Jeune］），但很快又被米开朗基罗排除，他回到修改过的布拉曼特方案。事实上，他受到佛罗伦萨的布鲁内莱斯基（Brunelleschi）的圆顶的启发。他负责工程的指挥，直至在一片动荡不安的氛围中辞世（1564年）。他的工地负责人有可能被一名桑伽罗雇佣的职业凶手所杀。

1565年： 米开朗基罗死后，维涅奥尔（Vignole）继续他的方案；吉列尔摩·德拉·波尔塔（G. Della Porta）和冯塔纳（Fontana）依照米开朗基罗设想的方案修建圆顶和顶塔。

1585—1590年： 罗塞利诺的半圆形后殿被拆。圆顶竣工。

1586年： 根据尤利乌斯二世的提示，冯塔纳在广场竖立起尼禄竞技场的埃及方尖碑。

1605年： 保罗五世又回到拉丁十字形设计：马德尔诺（Maderno）受命将中殿朝广场拉长并修建现今这一教堂的正面（米开朗基罗绘制的图样，但扩大了）。

1626年： 教皇乌尔班三世巴尔贝里尼



多明尼科·帕西涅阿诺
(Domenico Passignano)
《米开朗基罗向教皇保罗四世展示罗马的圣彼得大教堂的穹顶模型》
1618—1619年，佛罗伦萨，布翁纳洛蒂宫[Buonarroti]博物馆。这是一位后风格主义的颇讲排场的画家的画，将一个历史场景理想化，尤其是在刻画米开朗基罗的侧影和手势时，赋予了他永恒的青春。
摄影：Scala
© Larbor/T

为整个建筑举行祝圣仪式。后来，贝尔尼尼制作了华盖（1633年），雕刻圣彼得讲道台，并在最后（1667年）制作了广场的四重柱廊和饰有一百四十个雕像的栏杆，所有这些都在一种“罗马”精神的指引之下，从多个方面将文艺复兴的基督教、人文主义思想延续下去。



的痕迹，但最早的工程师们的时代也还不失为是造型上充满诗意的时代。艺术家的这种崭新的身分与艺术作品的首次民主化同时出现。在密集的公共生活已经存在的地方（托斯卡纳），许多项工程计划都要经过民主商讨，以致于有的艺术作品（主要是教堂的正面）无法最终竣工。

至于许多成为现代博物馆前身的私人收藏，它们被主人展示给亲朋好友，并非只是为了炫耀，最初的理论学家们正是从这些收藏中找到了他们所需的实证。美第奇家族陈列馆（1587 年）以及某些收藏爱好者（还有可能是转卖商）的陈列室，特别是在荷兰，尽管还不是常设的博物馆，却做出了一些示范，它们越来越自由地向外国游客开放。收藏品从未停止过刺激文艺复兴时期的人们的“好奇心”，从创造者转移到了“消费者”那里。

因此，随着文艺复兴的发展，出现了艺术家（作为一种相对自主的意志）和艺术品（作为艺术家活动的特殊产品）。他们在古代时只是一些特殊的个例(假如我们可以做出判断的话)，而在文艺复兴时代，他们则成了一种共例。自老普林尼([Pline l' Ancien]) 之后就不再有人问津的艺术史在这个时

拉斐尔

《雅典学院》

1509–1510年，梵蒂冈签字厅。与画在对面的表现启示真理的《圣事的争辩》相比，这幅壁画汇集了凭理性发现真理的见证人。画中的庄严肃穆展现了马尔西里奥·菲奇诺（Marsilio Ficino）曾经梦想过的"哲学圣殿"的景象。其中古代智者都被描绘成拉斐尔的朋友以及与他同时代的人。画的中央，亚里士多德伸出一只手，表明世界应由政治和伦理来进行组织；柏拉图竖起一根手指，声明这个世界应依照他的理念原则运行。在这一点上令人惊讶的是，拥有"最终发言权"的柏拉图竟以中世纪的亚里士多德的形象模式出现，但借鉴了达·芬奇的那幅著名的自画像而有所变形。一场思想革命就这样落下帷幕。《雅典学院》以其无以伦比的和谐成为整个文艺复兴的缩影。

摄影 © Marzari Schio/T

代得以重生，绝非偶然。与此同时，还诞生了被我们称为"美学"的这一不可捉摸的东西。批评精神和创造精神一起获得了决定性的发展。这里只提最为辉煌的阶段：在整整两个世纪中，出现了绝无仅有的艺术与哲学，乃至艺术与科学的紧密结合，还有艺术和日常生活的结合。日常生活既受到艺术加工，又作为日常生活的本来面貌而备受欣赏，文艺复兴同时也开创了一种对"生活乐趣"的感悟。这是一次辉煌灿烂的聚会，其中的各个元素后来分道扬镳，除了极罕见的机缘以外，不再重聚，再也无法像原来一样彼此融合，而且只能以一种隐蔽的方式存在，或者出现在一块充满着不可调和的矛盾的土壤之上。在常常被认为是由文艺复兴拉开序幕的现代社会，数不胜数的博物馆——每一座都想成为每一个人的"想像中的博物馆"——难以化解我们对往昔的留恋，因为文艺复兴展现在今人面前的，正是我们最为匮乏的两样东西：空间和壮丽。